UBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

HISTOIRE DU THÉATRE

1956

IV

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR

Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Georges Larché
Trésorier adjoint : Léon Moussinac.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Paul Abram, Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchard, Jacques Chailley, Jacques Chesnay, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, Pierre-Aimé Touchard, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

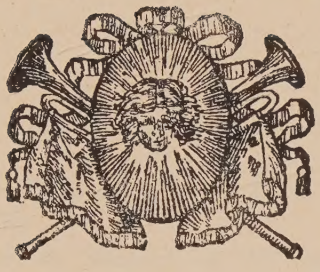
L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(*Suite page 3 couverture.*)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
HUITIÈME ANNÉE
IV



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

HUITIÈME ANNÉE

IV

MCMLVI

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Les Comédiens dans " *La Comédie Humaine* ", par MAURICE DESCOTES 287

Mises en scène de " *Sémiramis* " de *Voltaire* en 1748 et 1759, par BJURSTROM. 299

Un singulier protecteur du Théâtre au XV^e^ siècle *Gilles de Rays*, par PIERRE SADRON 321

Le Gaucho au Théatre, par E.-A. DUGHERA. 326

COMMUNICATIONS

A propos de la reprise de "Marie Tudor", par MAURICE DESCOTES 332

Frédérick Lemaître, (Tristan Rémy) 335

Les Maffey à Londres, par GEORGES SPEAIGHT 337

Giacinto Gallina,. 338

EXPOSITIONS

Sur une exposition de marionnettes, par TRISTAN RÉMY . . 339

IN MEMORIAM

Pierre Michaut - Léon Vallas, par ANDRÉ BOLL. 341

ÉMISSIONS

" Prestige du Théâtre " saison 1955-56, (suite), II. Panorama du Théâtre Italien des origines à nos jours, III. Les origines du Conservatoire National d'art dramatique 342

Saison 1956-57. 1. Scandales, Cabales, Censures, II. Les deux Corneille et leur temps 343

LIVRES ET REVUES

BRÉSIL : *Une nouvelle revue du Théâtre.* DECIO DE ACHEIDA PRADO.— *Aprésentacâo do teatro brasileiro moderno* (Georges Raeders) 344

ÉTATS-UNIS : ALAN S. DOWNER . — *The art of the play* 345

CANADA : JOHN C. LAPP . — *Aspects of Racinian tragedy* (Pierre Mélèse 346

FRANCE : *Gassendi, sa vie et son œuvve* 1592-1655 (Léon Chancerel). RAYMOND PICARD. — *La Carrière de Jean Racine* (Pierre Mélèse) 346

GRANDE-BRETAGNE : JAMES LAVER. — *Drama its costume and décor.* (Pierre Mélèse). J.-E. VAREY. — *Notes on english theatrical performers in Spain.* Part. I. (1767-1817). *Robertson's Phantasmagoria in Madrid,* 1821 (Part I. (J.-L. Fleconiakoska), T.B.L. WEBSTER. — *Greek theatre production* (Daniel Bernet) *Emigrant in Motley. The unpublished letters of Charles and Ellen Kean inquest of a theatrical fortune in Australia and America,* IVOR GUEST. — *The ballet of the Second Empire,* 1847-1858 (Sylvie Chevalley), ERNEST BEAUMONT — *The theme of Beatrice in the plays of Claudel,* Jo BARTLEY. — *Teague, Shenkin and Sawney, being an historical story of the Earliest Irish, Welsh and Scottish characters in english plays* (Daniel Bernet) 348

GRÈCE : ELLI PARADIMITRIOU, EUGÈNE SPATHARIS, et J. TSAROUCHIS. — *Karaghiozio* (Daniel Bernet) 354

ITALIE : PAOLO TOSCHI. — *Le origini del teatro italiano* (Enzo Crea).. 354

PAYS BAS : B. HUNNINGHER. — *The origin of the theater* (Daniel Bernet) 355

PORTUGAL : JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA. — *Noticia duma morfologia dramatica* (L. F. Rebello) 356

YOUGOSLAVIE : IVANA BATUSIC. — *Les tournées des acteurs français sur la scène de Zagreb* (1891-1940) (Léon Chancerel) 357

MUSIQUE ET DANSE : PAUL COLLAER. — *La musique moderne* (1905-1955). PIERRE CITRON. — *Couperin.* ANDRÉ BOUCOURECHLIEV. — *Shumann.* FRÉDÉRIC BREYDERT. — *Le génie créateur de W.-A. Mozart.* HENRI DUMESNIL. — *Le Don Juan de Mozart. L'Opéra de Paris, N^os XII et XIII. Situation de l'art lyrique* ANDRÉ CŒUROY. — *Dictionnaire, critique de la musique* (André Boll). 50 *anni di opera e balletto in Italia.* FERDINANDO REYNA. — *Des origines du ballet.* RICHARD BUCKLE. — *Modern ballet design* (Pierre Michaut). LOUIS OSTER. — *Les ballets du répertoire courant* MACEL LOBET. — *Panorama du ballet d'aujourd'hui* (André Boll). 358

Bibliographie N° 1651 à 2312 367

LES COMÉDIENS
dans la
COMÉDIE HUMAINE

Dans une œuvre qu'il intitule *la Comédie Humaine*, quelle place Balzac accorde-t-il aux comédiens ?

Après avoir, lors de ses débuts, rêvé d'un *Sylla* et rimé un *Cromwell*, Balzac avait à peu près abandonné ses ambitions dramatiques. C'est en 1837 seulement, sur les instances de Taylor, puis d'Anténor Joly et Harel, que Balzac se mit à écrire sérieusement pour le théâtre, Comédie-Française, Renaissance ou Porte Saint-Martin. En 1848, Balzac disait à Mme Hanska qu'il mourrait sans connaître les actrices; c'était vrai peut-être dans la mesure où il espérait apaiser la jalousie toujours irascible de la femme aimée. Mais Balzac n'a jamais vécu à l'écart du monde dramatique : il appartenait trop à son époque pour ne pas partager la curiosité et l'intérêt que portaient tous ses contemporains au théâtre et à ses coulisses. Gozlan rapporte que son désir fut toujours très grand de travailler pour Frédérick Lemaître, pour Mme Dorval, pour Samson (mais non pour Rachel : Balzac connaissait assez ses dons pour ne pas s'imaginer que sa muse était tragique; il avait fallu qu'il eût vingt ans pour concevoir un *Sylla*). Quand il le vit, Balzac devina aussitôt quel magnifique interprète serait Frédérick pour un drame à sa façon. On sait à quelle mésaventure cette collaboration conduisit *Vautrin*. Quant à Mme Dorval, Gozlan raconte aussi comment Balzac réussit à la stupéfier par sa désinvolture : donnant lecture des *Ressources de Quinola* aux acteurs de la Porte Saint-Martin, il leur annonça sans sourciller que le cinquième acte n'était pas encore écrit et il se contenta de leur en résumer l'action. Dans la pièce, au surplus, Mme Dorval ne trouvait pas de rôle à sa convenance.

Dans son œuvre, Balzac ne met jamais directement en scène ces comédiens, ses contemporains. S'ils apparaissent dans la *Comédie humaine*, Talma, Mlle Mars, Mlle Georges, Frédérick Lemaître n'y jouent guère qu'un rôle de modèles; ils représentent un idéal auquel on se réfère pour juger de la valeur d'un autre acteur ou pour comparer au jeu de l'artiste l'attitude d'un héros du roman. La Pasta, la Malibran, la Catalini, le Napolitain Farinelli, la Fodor et Pellegrini, sont les chanteurs qu'on se doit d'aller entendre, si l'on veut tenir dignement sa place dans la société : c'est à une représentation de Pellegrini et de la Pasta que Delphine de Nucingen convie Rastignac, en lui offrant une place dans sa loge (*Le Père Goriot*). Et la voix de Julie interprétant la romance de Desdémone amène aussi les assistants à la comparer avec celle de la Pasta ou la Malibran (*La femme de trente ans*). A table, chacun s'entretient des derniers échos et pendant le dîner, tel convive suscite l'intérêt général en annonçant que « la voix de la Malibran a perdu deux notes » (*La Peau de chagrin*). Après la brutale disparition de la cantatrice, on commente les circonstances de sa mort : elle se « soutenait avec de l'eau de vie, et c'est ce qui l'a tuée » disent certains (*Les comédiens sans le savoir*), version sensiblement différente de la poétique interprétation donnée par Alfred de Musset du même événement.

Chez les comédiens, Talma et Mlle Mars surpassent de très loin toutes les célébrités du monde dramatique : Lucien de Rubempré se ruine pour aller au théâtre; mais quel étudiant pouvait « résister au désir de voir Talma dans les rôles qu'il a illustrés ? » (*Les Illusions perdues, Un grand homme de province à Paris*).

Mlle Mars est l'inégalable modèle que rêvent d'imiter les débutantes : que Coralie, à la veille de créer une comédie, soit certaine de l'amour de Lucien, et elle jouera comme Mlle Mars (*Illusions perdues*). Les grandes coquettes de *La Comédie humaine* découvrent, pour séduire, les mêmes accents, la même voix que la grande coquette du Théâtre-Français : c'est Modeste Mignon s'adressant à Ernest de « cette voix si fraîche et accentuée » qui est « celle si célèbre de Mlle Mars (*Modeste Mignon*). Et la duchesse de Maufrigneuse dit « Je vous suivrai » comme l'eût dit « à cette époque la Mars pour faire tressaillir deux mille spectateurs » (*Le Cabinet des Antiques*).

Sur l'album de Mme de la Baudraye, toutes les gloires du théâtre, du chant, de la danse ont écrit quelques mots :

« M. Gravier, pendant un voyage, avait fait écrire sur cet album Mlles Mars, Taglioni, Grisi, les premiers artistes comme Frédérick Lemaître, Monrose, Bouffé... » (*La Muse du Département*).

Toutes ces références aux célébrités du moment sont rapides et superficielles : elles tendent à reconstituer l'atmosphère d'époque autour des personnages fictifs créés par Balzac. Les comédiens qui, dans *La Comédie humaine,* jouent un véritable rôle, ceux qui interviennent dans les aventures de Lucien, de Hulot, de Camusot sont aussi des héros imaginés : Florine, Florentine, Fanny Beaupré, Tullia, Malaga, Marie Godeschal, Coralie — danseuses, comédiennes, diseuses de couplets, rats d'opéra — sont autant de pures créations romanesques.

Aucun comédien n'apparaît au premier plan dans l'œuvre de Balzac. Et cette prédilection exclusive pour les artistes féminins indique déjà assez quelle place leur est assignée dans la société balzacienne.

Dans un article paru dans la *Caricature* (10-2-1831) et intitulée *La pièce nouvelle et le Début,* Balzac imagine une courte scène qui prend pour cadre les coulisses d'un théâtre de variétés. Tous les développements contenus dans *La Comédie humaine* sur la vie et les mœurs des comédiens sont déjà en germe dans cette anecdote.

La jeune Sophie Béranger (qui, aux yeux des rivales, a « plusieurs vices essentiels, tels que dix-huit ans, des yeux bleus, une peau blanche, une petite bouche, un très petit pied ») doit débuter le soir même. Deux actrices en renom, jalouses, conspirent afin de faire échouer Sophie : Mlle Déjazon « actrice diaphane, impalpable, mais non imperméable » s'entend avec Mlle Adeline pour monter la tête à leur camarade Lebel. Mlle Adeline est cette jeune personne d'une gaîté étourdissante qui « chiffonne les cravates des messieurs, leur pince les joues, leur tire les moustaches », puis qui « rit aux éclats », puis qui « boude »... Lebel « n'est pas de ces artistes pétris de sottise et d'amour-propre, qui mendient l'éloge sous des dehors imposteurs d'une modestie menteuse ». Lebel « convient franchement qu'il a lui, Lebel, de l'originalité, du mordant, de la verve, du naturel... »

Lebel accepte d'aider Dejazon et Adeline, à condition que celle-ci lui procure de l'argent par un moyen qu'il lui dit à l'oreille.

Mais la conspiration échoue; Lebel est sifflé et le public réserve une ovation à Sophie Béranger.

Ce rapide intermède permet déjà de déterminer quelle idée se fait Balzac de la vie et du monde des comédiens : l'argent, les jalousies, les cabales, les liaisons douteuses y sont des facteurs plus déterminants que le talent.

~

A l'exception des grands théâtres royaux, les théâtres de 1830 n'ont pas de répertoire très spécialisé. La plupart des spectacles exigent des actrices qu'elles soient en même temps chanteuse (les couplets de vaudeville jouent un rôle important dans la représentation) et, tant soit peu, danseuses. La troupe de Gaudissart, par exemple, doit se soumettre à cette loi et se voit aussitôt en butte à tous les maux « inhérents à une troupe quand il s'y trouve un corps de ballet mêlé à des acteurs et des actrices, l'une des plus affreuses combinaisons que les nécessités de la réalité aient créées » (*Cousin Pons*).

Les théâtres les plus populaires ont leurs vedettes. L'écuyère *Malaga* (Marguerite Turquet) qui parcourait la France avec la troupe d'un cirque finit par se faire engager au célèbre Cirque Olympique, grâce à l'appui de Thaddée Paz qui l'utilise comme « chandelier » pour mieux dissimuler son amour pour la comtesse Laginska (*La fausse maîtresse*). Malaga a joué un rôle moins passif auprès du notaire Cardot dont elle était la maîtresse (*La Muse du département*). La protection de Thaddée lui vaudra succès et vie large.

Les danseuses doivent d'abord se contenter d'être de modestes figurantes, proies désignées pour les amateurs de beautés à peine écloses. Dans les *Comédiens sans le savoir*, Bixiou montre à Gazonal une fillette de treize ans. Elle est à l'Opéra depuis l'âge de huit ans. D'ici peu, prédit Bixiou, elle sera « une grande danseuse ou une marcheuse ». Avec la chance, si elle jouit d'une protection efficace, le petit rat finira comme Marie Godeschal ou Florentine.

L'Opéra a vu briller *Tullia* pendant les années 1817-1827. Sa notoriété s'est accrue sans cesse parce qu'elle n'a pas donné « dans la réforme vertueuse qui perdit le corps de ballet » (*Un prince de Bohême*) : ses admirateurs — Duc de Rhétoré, l'écrivain du Bruel — soutiennent sa réputation. Vers 1829, se trouvant « un peu grasse », elle se met d'elle-même à la retraite. Elle essaie alors de la pantomime mais ne sait « rien que se donner *assez de ballon* pour (...) se montrer quasi nue au parterre ». Assez habile pour se faire

épouser par du Bruel, elle devient très femme d'écrivain : elle contraint son mari à écrire sans relâche pour faire face aux dettes qu'elle accumule. Poussé par elle, du Bruel sera un jour membre de l'Institut, Comte et Pair de France.

Marie Godeschal a commencé très humblement : Vestris a été son maître à danser. « Belle comme un ange, froide comme une danseuse » (*La Rabouilleuse*), sous le nom de Mariette, elle espérait débuter au *Panorama Dramatique* : elle comptait sur la protection d'un premier gentilhomme de la Chambre à qui Vestris devait la présenter depuis longtemps. C'est à l'Opéra pourtant qu'elle fait ses débuts, en janvier 1821. La sollicitude du Duc de Maufrigneuse lui est fort utile en cette occasion. Aussi sacrifie-t-elle sans peine Philippe Bridau au noble duc. Giroudeau l'avait bien conseillé à Philippe : « Fais comme moi. Maintiens la figurante tant que tu pourras » (*La Rabouilleuse*).

Pour ne pas s'en être tenu à cette recommandation, Philippe perd sa maîtresse; mais Marie, elle, sera la grande danseuse qui triomphe jusque sous le règne de Louis-Philippe.

Avant d'être célèbre et de mystifier les naïfs en se faisant passer pour la Comtesse de Las Florentinas y Cabirolos, Florentine, a été remarquée à treize ans par le notaire Cardot. « Ce fut donc à ce protecteur des arts, selon la phrase consacrée, que le théâtre dut ce jeune talent » (*Un début de vie*). C'est lui qui lui offre les leçons de Vestris; alors qu'elle n'est encore qu'une petite figurante « grasse et agile », elle estime nécessaire de seconder son talent par celui de Finot, qui lui consacre dans son journal de bons échos de presse. « Demain, dans deux lignes, nous conseillerons à l'administration de faire danser un pas à Mlle Florentine » (*La Rabouilleuse*).

Ces soutiens intéressés sont nécessaires à la danseuse qui entend ne pas végéter éternellement dans les seconds rôles.

Une vocation de comédienne se suscite et se consacre à l'aide des mêmes moyens.

Avant de se créer une place importante dans la société (elle assiste à la réception de la Comtesse Las Florentinas), *Fanny Beaupré* doit conquérir l'affection du vieux Camusot qui la recueille lorsque Coralie l'abandonne (*Un début dans la vie*). Forte de cet appui, Fanny triomphe enfin dans un mélodrame de la Porte Saint-Martin, intitulé *La famille Langlade* (effectivement représenté en 1816).

Dans le monde des comédiens de Balzac, *Coralie* tient un rôle à part. Elle a commencé comme toutes les autres, « vendue par sa mère », à quinze ans, à de Marsay pour soixante mille francs. La beauté et surtout la protection de Camusot lui valent ses premiers engagements et ses premiers succès. Camusot assure à la jeune actrice deux mille francs par mois, ses costumes, ses claqueurs. Lorsque le Gymnase lui offre un engagement, avec des conditions avantageuses, pour la saison suivante, la jeune femme et son amant sont « ivres de joie ».

Coralie n'est ni plus douée, ni plus intelligente que Fanny ou Florine. « Semblable à beaucoup d'actrices », Coralie est « sans esprit malgré son ironie de couloirs, sans instruction malgré son expérience ». Elle réussirait pourtant aussi bien que ses rivales, appuyée par Camusot.

Mais Coralie commet l'erreur qui ne pardonne pas et qui va ruiner en même temps que sa vie de femme, sa carrière d'actrice. Pendant la représentation de la pièce de du Bruel, elle tombe amoureuse de Lucien de Rubempré. Elle se persuade que le jeune homme ne répond pas à son amour : elle joue mal. Et du Bruel, qui tremble pour le succès de son œuvre, supplie Lucien de ne pas rester indifférent. Et comme faisant allusion à Camusot, Lucien répond : « Je n'ai pas l'habitude d'avoir des rivaux », le directeur du théâtre, affolé, s'écrie : « Ne lui rapportez pas ce propos... Coralie est fille à jeter Camusot par la fenêtre, et se ruinerait très bien ».

Ainsi fait Coralie, pour l'amour de Lucien. Le succès dramatique n'est pas permis à celles qui ne savent pas étouffer leur sincérité et imposer silence à leur cœur (*Les illusions perdues; Un grand homme de province à Paris*).

Florine se garde bien de tomber dans une telle faute. Sophie Grignoult, dite Florine, n'a qu'un très mince talent. Mais elle est belle et sait se servir de sa beauté. A treize ans, elle a été enrôlée comme comparse; elle a débuté dans un obscur théâtre des boulevards (*Une fille d'Eve*). Sans doute a-t-elle « le pied gros et court, signe indélébile de sa naissance obscure ». Mais elle possède à fond « toutes les minauderies et les querelles, les condiments et les chatteries de son métier ». Elle leur imprime « une saveur particulière en jouant l'enfance et glissant au milieu de ses rires ingénus des malices philosophiques ». Elle ne manque pas de soupirants pour jouer les Camusot auprès d'elle : le droguiste Matifat, l'honorable des Grassins qu'ennuie la vie saumuraise (*Eugénie Grandet*), le marquis du Rouvre qu'elle ruine (*La fausse maîtresse*), Lord Dudley... Son meilleur atout est

assurément le dernier de ses amants, Raoul Nathan (qu'elle finit par épouser) qui écrit pour elle, et à qui elle interdit d'abandonner le théâtre.

« Sans l'intervention d'un grand auteur, pas de grande artiste : on a dû la Champmeslé à Racine, comme Mars à Monvel et à Andrieux. »

Ainsi Raoul Nathan doit-il s'appliquer à composer des rôles spécialement conçus pour elle : c'est dans un rôle de Nathan qu'elle triomphe et dans des conditions si flatteuses que la Comédie-Française parle d'engagement : certains la désignent déjà comme une héritière de Mlle Mars » (*Une fille d'Eve*).

Le salon de Florine est alors un lieu de rendez-vous fort apprécié : elle donne « de charmants dîners, des concerts et des soirées très suivis ». Elle se fait ainsi l'émule de Mlle Georges et de Mlle Mars dont les « petits soupers » sont restés célèbres.

C'est à propos de Florine que Balzac lève le voile et laisse entrevoir quelles servitudes cache cette vie dorée :

« Toutes (les femmes) ignorent les réalités de la vie de cheval de manège où l'actrice est soumise à des répétitions sous peine d'amende, à des lectures de pièces, à des études constantes de rôles nouveaux. Pendant chaque représentation, Florine change deux ou trois fois de costume, et rentre dans sa loge épuisée, demi-morte.

... « ces opérations purement mécaniques ne sont rien en comparaison des intrigues à mener, des chagrins de la vanité blessée, des préférences accordées par les auteurs, des rôles enlevés ou à enlever, des exigences des acteurs, des malices d'une rivale, des tiraillements de journalistes... Quant à la fortune, quelques considérables que soient les engagements de Florine, ils ne couvrent pas les dépenses de la toilette de théâtre, qui, sans compter les costumes, exige énormément de gants longs, de souliers... »

Balzac n'est pas loin de penser que Coralie est la plus heureuse.

Il n'est donc pas, dans le monde balzacien, de succès possible pour une comédienne, sans l'aide d'un protecteur. Crevel peut se flatter d'avoir assuré la réussite de la cantatrice Josepha, Hulot celui de Jenny Colon qu'il surveille depuis l'âge de treize ans (*Cousine Bette*). A Crevel, Josepha a coûté deux mille francs par mois « uniquement pour lui donner son talent de cantatrice ».

C'est la vanité masculine qui vaut aux actrices cette assurance qu'il existera toujours des hommes capables de se ruiner pour elles : « Femme en vue, femme souhaitée... De là vient la terrible puissance des actrices » (*Cousine Bette*). Elles usent très largement de ce pouvoir. Florville, enlevée par un prince russe, se voit contrainte à payer une forte amende pour avoir quitté le théâtre pendant dix jours. Mais le prince paie; et ce n'est pas l'administration du théâtre qui protestera trop heureuse d'une recette obtenue à si peu de frais.

« A Paris, écrit Balzac, il se rencontre toujours des gens épris d'actrices, de danseuses ou de cantatrices qui se mettent directeurs de théâtre par amour » (*La Rabouilleuse*).

Le succès de Mariette à la Porte Saint-Martin est aussi dû « à un riche et fastueux officier général amoureux d'une actrice et qui s'était fait impresario pour elle ».

Car il n'est pas aisé d'avoir un privilège pour un théâtre et Gaudissart n'obtient le sien que grâce à l'appui d'Anselme Popinot, devenu Ministre. Encore, le Ministre, en le lui donnant, a-t-il soin « de lui envoyer quelques vieux amateurs du beau sexe, assez riches pour créer une puissante commandite amoureuse de ce que cachent les maillots » (*Cousin Pons*).

Il faut ensuite s'acquérir, à prix d'argent ou en payant de sa propre personne, les bonnes grâces de la presse. Car, au théâtre plus qu'ailleurs, le feuilletoniste est roi.

« Quand on saura que Matifat et Camusot sont propriétaires d'une revue, il y aura dans tous les journaux des articles bienveillants pour Florine et Coralie » (*Les Illusions perdues; un grand homme de province à Paris*).

A ce trafic, le journaliste est toujours gagnant. Pour acheter sa sympathie, chaque directeur se sait obligé de prendre de nombreux abonnements au journal : Lousteau explique ainsi la combinaison :

« L'Ambigu nous prend vingt abonnements, dont neuf seulement sont servis au Directeur, au chef d'orchestre, au régisseur, à leurs maîtresses, et à trois copropriétaires du théâtre. Chacun des théâtres du Boulevard paie ainsi huit cent francs au journal. Il y a pour autant d'argent en loges données à Finot, sans compter les abonnements des acteurs et des auteurs. Le drôle se fait donc huit mille francs aux boulevards. Par les petits théâtres, juge des grands... Comprends-tu? Nous sommes tenus à beaucoup d'indulgence. »

Dans sa *Monographie de la Presse parisienne dans la grande ville* (1843), Balzac fait la même remarque :

« Le théâtre bourre le journal en plaisirs, il bourre les rédacteurs de toute espèce, les gérants, les Maîtres-Jacques, un chacun, de billets, de loges et de subventions...

» La presse compte plus de cinq cents entrées gratuites aux théâtres de Paris, parmi lesquels il s'en présente tout au plus dix par soirée. »

Car le directeur doit aussi fournir un grand nombre de billets d'entrée gratuits :

« Vous pouvez demander mensuellement à vos théâtres dix billets, en tout quarante billets, que vous vendez quarante francs au Barbet des théâtres, un homme avec qui je vous mettrai en relation. »

Et les billets sont achetés avec cinquante pour cent de remise sur le prix des places.

Charles Maurice et son *Courrier des théâtres* ont laissé dans le monde des théâtres de 1830 ce déplorable souvenir d'une presse dramatique, sans scrupules, vénale, amie du scandale. Les *Mémoires* du comédien Samson montrent clairement que Balzac en ce domaine, n'a rien inventé. A peine semble-t-il avoir généralisé un peu rapidement.

Au total, un Lousteau n'a qu'à se louer de l'appui qu'il apporte à une Florine. Si Florine réussit, il demandera d'abord trente mille francs au droguiste qui la patronne. Il sera nommé rédacteur en chef, gagnera deux cent cinquante francs de fixe, abandonnera à un collègue la chronique des théâtres de vaudeville, et s'attribuera les grands théâtres. Son successeur à la même place, n'aura qu'à employer les mêmes procédés pour obtenir les mêmes brillants résultats.

Après les fantaisies du protecteur, du revuiste, il faudra en passer par les exigences du claqueur. Balzac, comme Hugo, comme Dumas, a la dent très dure pour la claque. Gozlan a rapporté quelles mésaventures elle avait valu à Balzac pour les *Ressources de Quinola.*

Une chose est certaine : si Florine et Coralie ne faisaient pas appel à ses services « elles ne seraient point applaudies à toutes leurs entrées et leurs sorties ». Il faut donc rendre visite au sieur Braulard, important personnage, chef des claqueurs. Sa « maison de bonne apparence », ses vingt mille livres de rente, il les doit au trafic éhonté auquel il se livre sur les billets d'entrée. Dans un article intitulé *le Claqueur* (1831), Balzac explique le mécanisme de l'affaire : c'est au chef des claqueurs qu'on remet les billets de faveur. Aussitôt, celui-ci assure qu'il ne peut *faire* (applaudir) « le couplet final ou achever le dénouement sans un supplément de tant de billets, de tant de coupons ». Quand on lui a donné satis-

faction, il part à la recherche de ses gens « êtres par lui monopolisés, quoique évidemment incomplets, les uns par la chaussure, les autres dans leur costume, mais tous dignes de juger convenablement un ouvrage, par la seule dimension de leurs mains, battoirs vigoureux, sinon toujours rigoureusement propres ».

A Lucien, pour lequel on a des faiblesses, Braulard promet :

« Je soignerai votre maîtresse... Pour elle, j'aurai des hommes bien mis aux galeries, qui souriront et qui feront de petits murmures afin d'entraîner les applaudissements.

Les succès dramatiques s'obtiennent ainsi aux cris de : « Bravo, Bravo... bis, bis... à bas la cabale... à la porte le perturbateur... » « L'auteur, l'auteur... »

Le soir de la représentation, Lucien voit ainsi défiler devant lui ceux qui seront les artisans de la réussite de Coralie : « la puante escouade des claqueurs et des vendeurs de billets, tous gens à casquettes, à pantalons mûrs, à redingotes rapées, à figures patibulaires, bleuâtres, verdâtres, boueuses, rabougries, à longues barbes, aux yeux féroces et patelins tout à la fois, horrible population qui rit et foisonne sur les boulevards de Paris; qui, le matin, vend des chaînes de sûreté, des bijoux en or pour vingt-cinq sous, et qui claque sous les lustres le soir ».

On a réservé au chef de claque sa place traditionnelle et on l'attend toujours pour débuter. La représentation peut alors commencer.

Il a fallu, nécessité absolue, « faire » la salle. Pour une première de du Bruel, dans la loge, le directeur du théâtre, et Finot. Dans la loge en face, Matifat, protecteur de Florine, et Camusot, protecteur de Coralie. Puis la foule des journalistes « et leurs maîtresses, des femmes entretenues et leurs amants, quelques vieux habitués des théâtres, friands des premières représentations, des personnes du beau monde qui aiment ces sortes d'émotion ».

Que menace une cabale montée par les théâtres voisins, le directeur a sa riposte toute prête :

« J'ai surpayé les claqueurs envoyés contre moi. Ils siffleront maladroitement. »

On peut d'ailleurs compter sur les acclamations spontanées : Camusot et Matifat ont pris cent billets pour les distribuer à des amis.

Le succès n'est pas acquis pour autant : les rivalités entre actrices sont plus terribles encore que celles qui sévissent

de théâtre à théâtre. La première de Coralie au *Gymnase* est un échec pour elle, un triomphe pour Florine. Hector Merlin démontre à Lousteau qu'il a tort de soutenir Coralie avec tant de persévérance : « Florine et Coralie ne vivront jamais en bonne intelligence en se trouvant sur la même scène : l'une voudra toujours l'emporter sur l'autre ».

Lousteau a beau faire attaquer Florine dans six journaux, il perd son temps : Coralie ne peut compter que sur le soutien des feuilles favorables à Lucien ou contrôlées par lui; Florine jouit de l'appui de la presse libérale et de celle qui est soumise à Nathan, le faiseur de pièces.

L'entrée en scène de Coralie n'est pas applaudie : seul, Camusot manifeste, dans sa loge, son admiration. Le balcon et les galeries lui imposent silence et lorsque les claqueurs entrent en jeu ils le font avec une exagération tellement affectée que Lucien comprend :

« Nous avons été trahis par Braulard. »

Le lendemain, les journaux affirment que Coralie a trop présumé de ses forces : sa place n'est pas au *Gymnase*.

Et Florine, qui a répété le rôle en secret, se le fait attribuer. Elle reçoit une ovation : c'est le début de sa brillante carrière.

Peut-être Coralie se serait-elle tirée d'affaires, si elle avait consenti à procéder comme cette Florville qui manque son entrée et qui, pourtant, connaît le moyen de se faire applaudir.

« Elle leur a montré sa gorge en se mettant à genoux; c'est sa grande ressource », explique une rivale.

Toute débutante ambitieuse doit compter sur ces rivalités farouches qui s'expriment d'abord par ces regards « d'artistes à artistes qui devraient faire le sujet d'un tableau » (*Cousin Pons*). Ces regards sont le prélude de manœuvres impitoyables où l'argent et l'alcôve jouent le rôle principal.

Le seul personnage qui ne trouve pas avantage à ces jeux de l'or, de la luxure et de la jalousie est le garçon de théâtre Topinard, attaché aux partitions, chargé de « nettoyer les quinquets des coulisses pendant le jour », qui obtient « des feux de vingt sous pour faire les monstres et commander les diables quand il y a des enfers » (*Cousin Pons*). Sa femme, autrefois Lolotte, coryphée des chœurs, est « ouvreuse aux premières ». Ils habitent un logis infâme, avec leurs trois enfants. Et grâce à des « travaux gigantesques », ils parviennent tous deux à gagner neuf cents francs par an. Eux seuls restent purs et honnêtes : auprès d'eux seuls, Pons et Schmucke trouvent sympathie et réconfort.

Dans son œuvre, Balzac n'a réservé qu'une place secondaire aux comédiens : Les problèmes même posés par l'art de l'acteur ne l'intéressent pas : les artistes restent pour lui des femmes, des femmes dont on fait et défait la destinée, comme elles font et défont des fortunes. Les coulisses le préoccupent davantage que la scène.

Dans l'immense enfer parisien décrit par Balzac au début de *La fille aux yeux d'or,* les comédiens ne sont que des comparses, des figurants. Mais sur leur vie pèse la même loi d'airain que sur celle des dandys, des politiciens, des grandes dames ou des parfumeurs : « En ce pays sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment », chacun doit se soumettre aux exigences de *l'or* et du *plaisir.*

MAURICE DESCOTES.

MISES EN SCÈNE
de
SÉMIRAMIS DE VOLTAIRE
en 1748 et 1759

I

La tragédie classique française de Corneille et de Racine concentrait l'intérêt du drame dans le conflit psychologique, la représentation du lieu où se déroulait ce conflit n'y put jamais jouer qu'un rôle fort secondaire. On se contentait d'indications conventionnelles; dans la plupart des cas, un « palais à volonté ».

Cependant, vers le milieu du XVIII[e] siècle se manifeste un goût toujours plus poussé pour les effets pittoresques et nous trouvons quelquefois à cette époque la mention d'une nouvelle mise en scène. C'est ainsi que le 19 septembre 1742, pour la reprise d'*Ino et Melicerte* de La Grange-Chancel qui n'avait plus été jouée depuis douze ans, on adopta, selon le Mercure de France (1), un nouveau décor, le « Vestibule d'un palais » exécuté par un élève peu connu des frères Bibiena, Roberto Clerici de Parme.

Pour la reprise d'*Athalie* de Racine, le 19 décembre de la même année, Clerici avait aussi monté de nouveaux décors; comme les précédents, ils firent une grande impression du fait que le décorateur avait utilisé au maximum toute la hauteur de la scène (2). Ces mêmes décors furent repris le 12 janvier 1743 pour les représentation de l'*Œdipe* de Voltaire.

Malgré les longues descriptions que le Mercure de France a faites de ces deux décors, il ne nous est pas possible de les reconstituer en détail. Il est toutefois certain qu'ils ont coûté beaucoup d'argent et que leurs fonds en perspective rappelaient fortement les décors d'opéra.

---

(1) Mercure de France, 1742, octobre, pp. 2282 sqq.

(2) Mercure de France, 1743, janvier, pp. 153 sqq.

II

De cet éveil de l'intérêt pour les décors qui « localisaient » davantage l'action des tragédies, nous avons encore d'autres preuves dans les indications scéniques qui prennent place de plus en plus dans le texte même des pièces.

Voltaire, qui fut, entre 1730 et 1760, l'écrivain de théâtre le plus en vue, désirait une décoration scénique qui d'une part conférât à l'intrigue un air de réalité et d'autre part assurât à l'ensemble de la représentation un éclat digne de la pompe de ses vers.

L'idéal dramatique de Voltaire, aux environs de 1730, est clairement exprimé dans le *Discours sur la tragédie*. Ce discours souvent cité est dédié à Lord Bolingbroke et introduit la première édition de la tragédie *Brutus* où se fait sentir l'influence de Shakespeare. Dans ce discours Voltaire essaie de comparer les avantages de la tragédie française et de la tragédie anglaise, et, soulignant la valeur poétique du drame classique français, il envie aux Anglais la mobilité de l'action. Il comprend aussi que ce dernier avantage, qu'il veut déjà faire sien, fût-ce au prix d'une rupture avec l'intemporalité abstraite de la scène française, est conditionné en partie par la décoration scénique.

C'est seulement en 1748 que Voltaire reprend le problème et formule de nouveau sa conception de la tragédie et de la décoration appropriée. Il fait précéder, cette année-là, sa tragédie *Sémiramis* — qui forme l'objet principal de notre étude — d'une *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*. Plus nettement encore que dans le discours précédent y apparaît l'intérêt qu'il porte à la mise en scène ainsi que l'importance qu'il attache à l'élément purement visuel de la représentation dramatique :

« Je ne puis assez m'étonner ni me plaindre du peu de soin qu'on a en France de rendre les théâtres dignes des excellents ouvrages qu'on y représente, et de la nation qui en fait ses délices. *Cinna, Athalie* méritaient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés, contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle le *parterre*, où ils sont gênés et pressés indécemment, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire (3). »

Vient ensuite une description détaillée de la manière dont, selon lui, un théâtre doit être conçu :

« Un théâtre construit selon les règles doit être très vaste; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage, vu

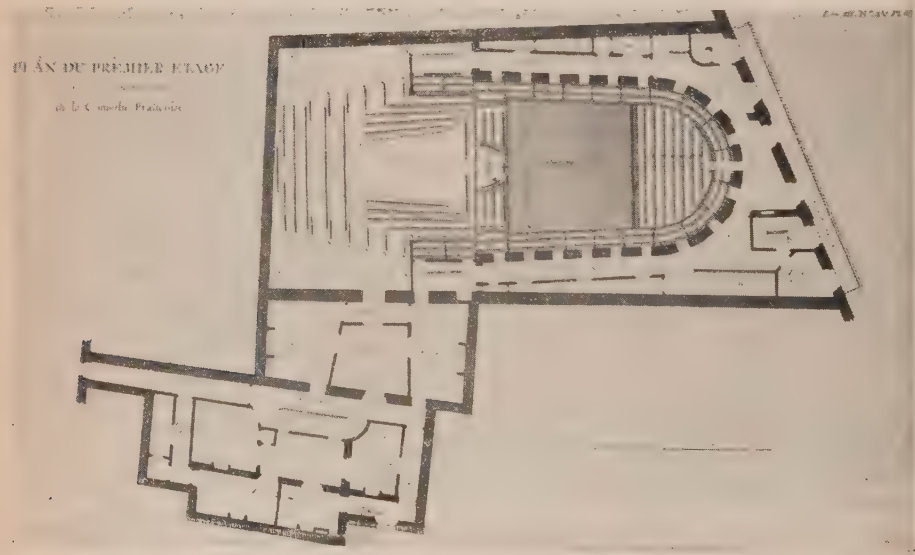
(3) Voltaire, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris 1877, p. 499.

Gravures de Charles-Nicolas Cochin le jeune

Fig. 1 - *La Princesse de Navarre*. Comédie-ballet de Voltaire. Représentation à Versailles, le 23 février 1745, avec décors des frères Slodtz.

(Collection privée)

Fig. 2 — Scène finale de *Sémiramis* de Voltaire.
Comédie-Française 1740 avec décors des frères Slodtz.
Dessin de Gabriel de Saint-Aubin.



Gravure de Babel d'après Bidault

Fig. 3 — Comédie française. Plan.
Dans Blondel, *l'Architecture française* 1752-56

par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin. Il doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse. Tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés (4). »

Voltaire constate cependant que cette mise en scène n'est guère requise par les tragédies françaises de son temps, qu'il caractérise comme étant de longues conversations sans action dramatique :

« Au reste quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme (5). »

Voltaire estimait avoir créé avec *Sémiramis* un drame répondant aux exigences posées par le discours; aussi, l'exécution à la Comédie-Française fut-elle pour lui l'occasion de mettre ses théories en pratique.

Il est clair cependant que le problème posé par Voltaire, celui de la synthèse entre l'unité de lieu et la pluralité des décors, avait déjà été actuel bien avant la représentation de *Sémiramis*. Dans *Le Comte d'Essex* de Thomas Corneille (1678), la scène finale se passe dans une prison. Il semble que, pour les premières représentations, on ait fait, d'une manière ou d'une autre, un changement de décors (6) mais que, plus tard, le prisonnier ait été gardé dans l'une des salles du château où l'action s'était déroulée pendant les autres actes (7).

Quand les auteurs dramatiques se mettent, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, à placer l'action de leurs drames en plusieurs lieux différents, ils subissent évidemment l'influence de l'Angleterre. Déjà une vingtaine d'années auparavant, lors de son séjour en Angleterre, Voltaire avait étudié de près l'art scénique de ce pays et avait été frappé par sa richesse décorative. A l'époque dont nous parlons, le problème devenait actuel avec les adaptations françaises de modèles anglais, telles que la *Venise sauvée* de La Place d'après Otway (1747),

En Angleterre la distinction entre les décors de drames parlés et ceux d'opéra n'avaient jamais été aussi nette qu'en France; la mise en scène du drame parlé anglais avait assi-

(4) *Ibid.*, p. 500.

(5) *Ibid.*, p. 500

(6) Henri C. Lancaster, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs.* Paris, 1920, p. 17.

(7) Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris 1787, pp. 345 sq.

milé les traditions aussi bien du théâtre shakespearien avec sa machinerie que des rapides changements de scène d'Inigo Jones. On y représentait certaines parties du drame devant un rideau peint, d'autres sur la scène à coulisses proprement dite que l'on pouvait au besoin modifier.

Au quatrième acte de la *Venise sauvée* il y a un changement scénique; en 1752, le *Cosroès* de Maugher exige trois parties différentes pour le décor : un palais, une prison et une salle; en 1752 *Les Héraclides* de Marmontel comportent, au troisième acte, un passage de l'action du vestibule du temple au vestibule du palais. Pour *Sémiramis* Voltaire prévoit en 1748 quatre endroits distincts et dans *Oreste* (1750) et *Rome sauvée* (1752) il conçoit une composition scénique représentant simultanément un temple, un palais et des tombes.

III

La première représentation de *Sémiramis* en 1748 fut, à bien des égards, un événement (8). C'était la première tragédie de Voltaire depuis 1743 et elle avait été écrite pour faire la leçon à Crébillon dont une tragédie du même nom avait été jouée en 1717 et que Voltaire voulait éclipser. L'entreprise ne manquait pas de hardiesse, d'autant plus que Crébillon, en tant que censeur, avait à donner l'autorisation requise pour l'exécution. Au prix de quelques changements sans importance, Voltaire put faire jouer sa tragédie. Il se peut du reste que les lettres adressées par Voltaire aux supérieurs de Crébillon aient pesé quelque peu sur la décision de ce dernier.

Le succès remporté par la première représentation fut énorme et, avec la tragédie *Catilina* de Crébillon, *Sémiramis* réunit le public le plus nombreux de la saison, 1 117 personnes (9).

L'intrigue de *Sémiramis* est extraordinairement compliquée. Avec l'aide d'Assur, Sémiramis a tué son époux Ninus et, lorsque commence l'action de la pièce, elle a déjà régné seule quinze ans à Babylone. Elle est tourmentée par le remords et l'ombre de son mari lui est apparue. Dans son désarroi elle cherche aide et soutien auprès du jeune général Arzace dont elle s'est éprise sans savoir qu'il est son propre fils. Elle a une rivale dans la jeune princesse Azéma. Assur,

(8) Une étude approfondie des premières représentations de *Sémiramis* se trouve dans l'introduction de la nouvelle édition de la pièce par J.-J. Olivier, Paris 1946.

(9) Henri C. Lancaster, *The Comédie Française* 1701-74, Philadelphia, 1951 (Transactions of the American Philosophical Library, vol. 41, part 4) p. 759.

après l'assassinat du roi, a déjà tenté mais en vain, d'empoisonner le fils de Sémiramis et, une fois qu'il a perdu la possibilité de monter sur le trône en épousant Sémiramis, il propose à Azéma de la faire reine si elle consent à l'accepter pour époux. Lorsque Sémiramis fait connaître sa décision d'épouser Arzace, le tombeau de Ninus retentit d'un bruit de tonnerre et l'ombre du souverain apparaît. Par la bouche du grand prêtre, Arzace apprend la terrible vérité concernant le secret de sa naissance et malgré lui il blesse mortellement sa mère à l'intérieur du tombeau paternel. On s'empare de la personne d'Assur et Sémiramis invite son fils à épouser Azéma.

Les indications scéniques de Voltaire portent sur quatre composantes du décor; le premier et le deuxième actes se passent dans « *un vaste péristyle, au fond duquel est le palais de Sémiramis. Les jardins en terrasses sont élevés au-dessus du palais. Le temple des mages est à droite et un mausolée à gauche, orné d'obélisques* ». Au troisième acte où Sémiramis découvre à son entourage son amour pour Arzace, l'action est située dans « *un cabinet du palais* » alors que, à la scène six du même acte, où Sémiramis fait part de sa décision à Arzace, elle est transportée dans « *un grand salon magnifiquement orné. Un trône est placé au milieu du salon* ». Le quatrième acte où le pontife révèle toute la vérité à Arzace se déroule dans « *le vestibule du temple* », tandis que dans le cinquième l'action bien que centrée sur la tombe de Ninus, était sans doute conçue par Voltaire dans le même lieu que le premier acte.

Lors de la première représentation on conserva tout le temps le même décor. Mais sa conception était entièrement nouvelle pour le drame et une véritable création à l'époque. La direction du théâtre avait estimé qu'il lui était impossible d'en faire les frais mais le roi donna 5 000 livres pour que la première représentation pût se dérouler dans un cadre digne de la valeur de la tragédie (10). Il offrit même les services de son « Peintre des Menus Plaisirs » Dominique-François Slodtz et de son frère Antoine-Sébastien pour aider à la composition des décors (11).

Un peu partout à cette époque on rencontre les quatre frères Slodtz comme décorateurs pour les fêtes ainsi que pour les pompes funèbres. Les plus connus sont Sébastien-Antoine (1694/95-1754) et Paul-Ambroise (1702-1758), fils de Sébastien

---

(10) Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres* 1748-1772, Paris, 1868, tome 1, p. 3.

(11) Jean-Jacques Olivier, *Sémiramis de Voltaire*, édition critique, Paris 1946, p. XXII. Olivier ne donne pas les raisons pour lesquelles il désigne précisément ces

Slodtz venu d'Anvers et surtout célèbre pour ses décorations funéraires (12). Un frère cadet, René Michel, généralement appelé Michel-Ange (1705-1764), a travaillé de façon indépendante dans les mêmes domaines que ses frères (13). Ils se succédèrent comme « Décorateur de la chambre et du cabinet du Roi » : Sébastien-Antoine occupa ce poste après Meissonier en 1750 et le laissa en 1754 à son frère Paul-Ambroise. En 1758 le troisième frère René Michel, prit la succession et conserva cette charge jusqu'à sa mort survenue en 1764.

C'est à Versailles que les trois frères travaillèrent pour la première fois à des décorations de théâtre; ils eurent à s'occuper de l'ordonnance de la salle des fêtes à l'occasion du mariage du Dauphin avec Marie-Thérèse d'Espagne qui eut lieu le 23 février 1745. Ce local servit, dans la soirée, pour la représentation d'une comédie-ballet de Voltaire *La Princesse de Navarre* pour laquelle les frères Slodtz eurent à composer les décors (fig. 1). Seize heures plus tard, la salle devait être profondément transformée pour un bal qui constituait l'un des grands moments de ces festivités.

Les décors pour les représentations de *Sémiramis* en 1748 à la Comédie-Française furent un événement unique en son genre et rendu possible par l'intérêt tout personnel que le Roi leur avait porté. Par la suite il semble que l'activité des frères Slodtz se limita aux théâtres des châteaux. C'est ainsi que Michel-Ange exécuta divers décors pour les théâtres de Fontainebleau et de Choisy. La tâche était loin d'être écrasante, car il pouvait presque toujours copier les décors qui étaient montés sur les scènes nationales de Paris. Un heureux hasard nous a conservé un bon nombre d'esquisses des décors qu'il a créés (Bibliothèque de l'Opéra, Paris).

Grâce à elles, grâce aussi aux archives, nous pouvons nous faire une idée assez nuancée de l'activité théâtrale à la Cour, d'autant plus que les œuvres de la Comédie-Française et les opéras exécutés dans les châteaux royaux faisaient l'objet de comptes rendus détaillés, entre autres, dans le

---

deux frères. La seule source citée par l'auteur (Lettre de Voltaire au Comte d'Argental, du 12 octobre 1748 dans les *Œuvres complètes*, Paris, 1880, tome 36, p. 536) porte seulement la mention « frères Slodtz. Collé, *op cit.*, tome 1, p. 3 a transcrit le nom des décorateurs sous la forme « les frères Flosse/ Flooz/. Dominique-François Slodtz (1711-1764) était le plus jeune des frères et il semble qu'il n'ait pas participé en général aux travaux de décoration de ses frères. Selon Germain Bapst (*Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris 1893, p. 497) qui ignore l'activité des autres frères, Dominique-François aurait pourtant fait les décors de *L'Année galante*, de *Persée* et du ballet *L'Hymen et l'amour* pour le mariage de Marie-Josèphe de Saxe en 1747.

(12) Parmi les œuvres conservées on remarque les sculptures du chœur de St Barthélémy et de St Merry (1752) à Paris et celles de la cathédrale de Chartres.

(13) A remarquer, les aménagements du chœur de la cathédrale de Bourges (1756-73) et les sculptures aux frontons des deux palais de la place de la Concorde à Paris.

Mercure de France (14). Ces représentations des châteaux royaux sont certes pour nous, en elles-mêmes, d'un intérêt secondaire; elles nous intéressent cependant dans la mesure où elles nous permettent de mieux comprendre l'évolution du théâtre à la Comédie-Française.

On peut se représenter assez nettement la manière dont les frères Slodtz avaient conçu les décors de *Sémiramis* par un dessin de Gabriel de Saint-Aubin qui porte l'indication : « *Tragédie de Sémiramis comme elle a été représentée la première fois* » (fig. 2). Ce dessin, appartenant à un collectionneur privé et, par là, difficilement accessible, n'a été publié que fort tard, dans l'ouvrage récemment paru de Nicole Decugis et Suzanne Reymond *Le décor de théâtre en France* (15) (sans le nom des décorateurs) mais il était connu précédemment (16).

Signalons d'abord un détail qui n'est pas sans importance. Sur les deux côtés de la scène on remarque des spectateurs. Un plan de la salle de spectacles de la Comédie-Française gravé par Babel d'après Bibault (fig. 3) (17) nous montre exactement l'aspect de la scène à l'époque qui nous intéresse. Nous y voyons que les trois paires de coulisses de l'avant-scène sont barrées de chaque côté par cinq banquettes ce qui réduit de moitié l'espace disponible, ne laissant aux acteurs que 4,50 mètres pour évoluer. Un autre ennui était les interventions que les spectateurs ainsi placés se permettaient au cours des exécutions.

Pourtant Voltaire réussit à obtenir que toute la scène fût décorée, ce qui entraîna une forte réduction du nombre des spectateurs qui pouvaient y être admis (18). Mais déjà après les deux premières représentations on en revint à la coutume établie et l'on dut diminuer les décors.

On avait représenté à gauche le mausolée de Ninus, couronné d'un obélisque et entouré de colonnes avec trophées, plaques commémoratives et cyprès. A droite le temple des mages fait pendant à la tombe; c'est sans doute une coulisse placée de biais et comportant une ouverture de porte prati-

---

(15) Paris 1953, p. 123.

(16) Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin*. Paris 1921-31. Dessin n° 764.

(14) Par les « Menus Plaisirs du Roy » nous apprenons que M.-A. Slodtz en 1763 exécutèrent pour le théâtre de Choisy : 87 châssis, 12 plafonds, 4 rideaux, 3 dossiers, 7 bandes d'airs, 6 bissures, un char de Médée... (Archives Nationales, O^1. 2887:7).

(17) Blondel, *L'architecture française* (1752-56). Il y a peut-être lieu de signaler ici une erreur qui s'est répandue. Il s'agit des décors qui sont reproduits dans l'ouvrage de Blondel. Bapst les attribue à Servandoni, mais un médaillon porte le nom de leur auteur : Bellicard 1752.

(18) Collé, *op cit.*, tome 1, p. 3.

cable. Conduisant au temple et à la tombe, deux escaliers de cinq marches très larges occupent l'espace de deux ou trois rues de coulisses.

Le fond comporte deux plans. Le premier, avec de larges baies, représente une terrasse, les jardins suspendus, portés par quelques colonnes doriques jumelées. Le second, formant l'arrière-fond, se divise en trois salles, dessinées en perspective, orientées en divers sens. Elles représentent les palais de Sémiramis et d'Assur.

Ces décors ont dû être pleinement satisfaisants pour le premier acte où les acteurs font leur entrée en venant du palais ou du temple et où l'on entend des soupirs s'élever de la tombe. Le deuxième acte se jouait dans les mêmes décors, mais il nous est difficile de deviner comment on exécutait le troisième acte qui se déroule dans une petite pièce du palais, Sans doute les acteurs se tenaient-ils sur le proscenium qui conservait un caractère assez neutre. La dernière partie de cet acte, qui suppose aussi un intérieur, se jouait sans doute dans les mêmes décors, à cette nuance près que l'on avait placé le trône au milieu de la scène. Les lieux propres au quatrième acte, le vestibule du temple, et au cinquième, la tombe, étaient représentés sur les décors et n'offraient donc aucune difficulté.

La scène qui fait l'objet du dessin de Saint-Aubin est la scène finale : Ninias-Arzace, au milieu du dessin, gémit sur son effrayante conduite (à son insu il s'est rendu coupable du meurtre de sa mère) tandis que Sémiramis s'avance, chancelante, de la tombe (à gauche) et qu'Assur est emmené, captif, vers le fond de la scène.

Le style des décors est évidemment très difficile à apprécier, étant donné que Saint-Aubin les a traités à sa manière originale. Toutefois on ne peut s'empêcher de noter un archéologisme frappant : l'obélisque à l'égyptienne du tombeau et l'emploi du plus sévère des ordres classiques, le dorique.

Cet effort de Voltaire, d'une part, pour obtenir plus de mouvement dramatique et plus de pittoresque, le souci du détail chez les décorateurs et les moyens réduits de la technique d'autre part ont abouti à un genre de mise en scène rappelant celui de Mahelot : les décors simultanés hérités du moyen-âge. Voltaire ne fut peut-être pas très satisfait de ces décors et il avoue dans une lettre au comte d'Argental :

« Alors la pièce serait presque nouvelle, et les Slodtz, qui sont prêts à réparer leur honneur en rajustant leurs décorations, donneraient un nouveau cours et un nouveau prix à notre guenille (19). »

(19) *Œuvres complètes*, tome 36, Paris, 1880, p. 536.

Cette critique de l'auteur n'a vraisemblablement amené que de petits changements, peut-être à cause de l'espace limité dont on disposa pour les décors à partir de la troisième représentation. A la reprise de *Sémiramis,* au printemps, l'ombre dut faire son entrée par le fond au lieu de sortir de la tombe. Il est probable qu'on voulut par là éviter l'épisode ridicule qui eut lieu lors de la première représentation. Comme le public admis sur la scène avait dû alors être placé entre les coulisses, l'ombre eut peine à entrer sur la scène à la fin de l'acte III. Un des soldats de garde fut alors contraint de s'écrier : « Messieurs, place à l'ombre », ce qui donna à l'apparition un effet tout autre que celui escompté par Voltaire (20).

Un complément d'information intéressant nous est encore fourni par deux dessins de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (fig. 4 et 5). Ce sont des esquisses des coulisses latérales utilisées pour *Sémiramis;* à gauche le mausolée entouré des trophées, à droite le portique du temple entre deux paires de colonnes jumelées. Elles sont dues à Michel-Ange Slodtz et certainement faites pour le théâtre du château de Fontainebleau où la pièce fut exécutée le 24 octobre de l'année où eut lieu la première représentation (21). On joua sur une scène provisoire dont nous pouvons étudier le plan sur un dessin de 1752 (fig. 6), dû lui aussi à Michel-Ange Slodtz. Les mesures concordent, et pour le fond il est permis de supposer qu'on avait employé une partie de décor ayant déjà servi. C'est du moins ce qu'on peut conclure d'une annotation faite sur l'une des feuilles : « *et un mauvais rideau* ».

Ces dessins sont une pure réduction du travail exécuté par les frères aînés pour la Comédie-Française; leur valeur vient de ce qu'ils reproduisent la réalité plus fidèlement que le dessin de Saint-Aubin. Ils donnent même une série d'indications concernant les couleurs, grâce auxquelles on pourrait procéder à une reconstruction relativement complète.

IV

Ceci dit, nous avons maintenant le droit de nous poser la question : la solution apportée par les frères Slodtz au problème de la mise en scène correspondait-elle aux intentions de Voltaire, ou bien encore, un système de décors qui revient plus ou moins nettement au système de Mahelot constitue-t-il vraiment un progrès?

(20) Olivier, *op. cit.*, p. XXIV.
(21) Olivier, *op. cit.*, p. XXIII.

La réponse dépendra du point de vue. Si on lit, en se rappelant les décors des Slodtz, les lignes où Voltaire expose ce qu'il souhaite pour la représentation d'un drame, on constatera que l'auteur avait lieu d'être satisfait : « *Il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple* » (22).

Mais Voltaire poursuit : « *Il doit être fait de sorte qu'un personnage, vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin* » (23). A ce point de vue, la solution des frères Slodtz est insatisfaisante; elle ne tient pas compte des exigences de vraisemblance qui sont fondamentales dans la conception voltairienne de la scène : Il ne suffit pas en effet que le décor peigne les différents lieux où le drame se déroule, il faut encore qu'il les situe l'un par rapport à l'autre d'une manière vraisemblable et qui ne fasse tort ni au bon sens, ni à la psychologie.

Dans la tragédie on passe constamment de scènes à caractère public où les personnages expriment leurs pensées sur un ton officiel et font montre des plus nobles sentiments, à des scènes de caractère intime où ils découvrent leurs pensées secrètes et leurs desseins cachés. La scène où Sémiramis avoue à ses dames d'honneur l'amour qu'elle porte à Arzace exige un lieu retiré — ce que les indications de scène prévoient en transportant l'action dans « un cabinet du palais ». Elle est complètement déplacée à l'endroit réservé aux actes officiels entre le temple, le palais et la tombe royale. Enfin, dans la dernière scène où les événements sont centrés sur la tombe, celle-ci prend une importance psychologique telle qu'il n'est plus guère possible de la laisser confinée au bord d'une seule coulisse sur l'un des côtés de la scène.

Dans son article *Décoration* publié en 1754 dans l'Encyclopédie, Marmontel se déclare, comme Voltaire, mécontent des conventions contemporaines pour les décors de la tragédie. Il rappelle les changements de décors si fréquents à l'Opéra et estime qu'une solution analogue devrait pouvoir être trouvée pour les représentations dramatiques (24).

---

(22) Voltaire, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris, 1877, p. 500.

(23) *Ibid.*, p. 500.

(24) Il n'était pas possible en général de réaliser à la Comédie-Française des changements de décors aussi rapides et aussi élégants qu'à l'Opéra. Le plan de Blondel (fig. 3) n'indique aucune machinerie dans les coulisses et ne marque leurs places que par de simples lignes. Vers 1700 tous les changements de décors se faisaient uniquement « *à force de bras* » (expression de Cronström, Résident de Suède à Paris, dans une lettre adressée à Nicodemus Tessin et citée par Agne Beijer dans « Karl XII : s teater i Kungshuset, National musei arsbok 1922, p. 24). Une description faite par Jacques-François Blondel dans *Architecture française*, tome 2, p. 33, montre qu'en 1752 la situation n'avait pas changé : « *Les décorations*

Fig. 8 — Couronnement du buste de Voltaire sur la scène après la représentation d'*Irène*. Comédie-Française, 1778, avec décor de Paolo Antonio Brunetti. Gravure de Gaucher d'après Moreau le jeune.

Fig 9 — La Chapelle des Enfants trouvés, Paris. Architecture imaginair
par Gaetano et Paolo Antonio Brunetti, scènes peintes par Nattier.

Gravure de 1769 par Et. Fessard

Il distingue pourtant nettement le rôle du décor d'opéra et celui du décor tragique, et crée les concepts de « décoration de pur ornement » et « décoration de décence », ces derniers étant définis par la suite une « imitation de la belle nature ». Le décor d'opéra rentre dans la première des deux catégories susdites, le décor de la tragédie dans la seconde. Il veut que celui-ci ait une importance vitale pour le drame, qu'il soit un milieu pour les acteurs et qu'il les aide non seulement en permettant de reconnaître l'endroit où l'on se trouve mais en reproduisant cet endroit avec plus d'exactitude et de détails.

Ces tentatives de réformer, en théorie et en pratique, les décors de la tragédie ne sont toutefois qu'un symptôme du changement de formes exigé par la conception dramatique de Voltaire. Un autre symptôme du même genre est le style relativement libre de la déclamation dont Mlle Clairon avait fait le succès et qui réagissait contre la technique déclamatoire et pompeuse en usage traditionnellement à la Comédie-Française. Marmontel avait été le principal inspirateur de Mlle Clairon, tandis que Voltaire eut tout d'abord assez de peine à se défaire de l'idée que ses vers majestueux pussent être récités sur un autre ton que le ton traditionnel (25).

Par contre un point où Voltaire soutint toujours Mlle Clairon est celui de la réforme des costumes (26). Le Kain, l'un des acteurs de théâtre les plus en vue, la soutint aussi immédiatement et Diderot accueillit avec enthousiasme les innovations de l'actrice.

Ainsi donc ce n'était pas seulement la représentation du lieu que l'on voulait plus évocatrice de la situation historique que la tragédie faisait revivre, on voulait encore que les costumes mêmes des acteurs reproduisent ceux de l'époque évoquée. Une telle réforme ne pouvait cependant pas s'établir d'un seul coup; du fait que les tragédiens devaient payer

---

mobiles de ce théâtre ne commencent qu'après les pilastres marqués X, nommés Proscenium, et ne sont composées que de six coulisses de chaque côté, marquées Y, lesquelles ne changent seulement que lorsqu'après avoir une pièce tragique, l'on en donne une comique, séparée par un intermède, laquelle exige une décoration particulière. Les fermes Z, dont la plupart ne sont que des toiles qui s'élèvent ou s'abaissent, servent quelquefois pendant la même pièce à procurer divers changements dans les différentes scènes d'une pièce tragique ou comique ».

(25) La réforme de Mlle Clairon a été spécialement mise en valeur par Adolphe Jullien dans *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, 1880 et par Lennart Breitholz dans *Nyklassicism pa franska scener vid mitten av 1700-talet* (Studier tillägnade Anton Blanck, Uppsala 1946, pp. 129 sq.). Mlle Clairon elle-même a décrit son activité à ce point de vue dans ses *Mémoires*, Paris 1799, p. 146.

(26) Jean-Jacques Olivier : *Voltaire et les comédiens*, Paris 1900, pp. 119 sq. Dans ses *Mémoires*, Mlle Clairon expose ses conceptions à cet égard (pp. 53 sqq.).

La même année, Mme Favart appliqua la même idée à la Comédie Italienne lorsque pour la première représentation de *Bastien et Bastienne* (26 septembre) elle joua le rôle d'une simple paysanne en robe de laine et en sabots. Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondances littéraires*, Paris, 1808, tome 1, p. 120.

leurs costumes de leurs bourses, ils n'en changèrent qu'après un temps assez long, surtout pour les rôles secondaires. Mais la glace était brisée et la nouvelle conception réaliste avait remporté une victoire définitive.

V

Pendant la saison de 1748-49 on joua *Sémiramis* 21 fois. Ensuite la tragédie fut retirée du répertoire et n'y reparut qu'en 1756 pour une représentation où Le Kain tint le rôle d'Arzace (27). L'idéal réaliste qui l'animait, ainsi que Mlle Clairon, s'exprima en cette occasion de façon significative. Lorsque, dans le rôle d'Arzace, il sortit de la tombe après y avoir tué sa mère, ce n'est pas seulement son épée qui, selon les indications scéniques, était teintée de sang mais aussi ses bras nus; sa chevelure était en désordre et en partie arrachée (28).

Dans un manuscrit intitulé *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique*, Le Kain nous a transmis une série de faits intéressants. Outre les acteurs proprement dits, se trouvaient sur la scène 48 personnes : 8 satrapes, 2 officiers et 12 soldats de la garde du corps de la reine, une dame d'honneur, 20 Babyloniens et deux officiers de la suite d'Assur. C'est la première fois que nous constatons la présence de masses de figurants dans une œuvre qui cherche à donner l'impression de solennité (29). Les décors sont décrits par Le Kain en ces termes :

« Sur les parties les plus proches de l'avant-scène, le théâtre doit représenter à droite, le tombeau de Ninus auquel on monte par des gradins et, parallèlement sur la gauche, le temple de Zoroastre auquel on monte de même par des gradins. Sur un plan reculé on voit sur la droite le profil d'une partie du palais de Sémiramis, et sur la gauche, en parallèle, le profil d'une partie du palais d'Assur. Le fond représente la ville de Babylone traversée par l'Euphrate; on découvre dans le lointain ces fortes arcades sur lesquelles étaient construits les fameux jardins de Sémiramis; on aperçoit encore, à droite et à gauche, des obélisques antiques ainsi que les autres bâtiments d'une architecture égyptienne (30). »

Cette description concorde pour l'essentiel avec la mise en scène des frères Slodtz, si l'on tient compte du fait que

(27) Henry C. Lancaster, *The Comédie-Française* 1701-74, Philadelphia 1951, pp. 759 sqq.

(28) Jean-Jacques Olivier, *Voltaire et les comédiens*, Paris 1900, p. 213. Voltaire avait peur que le geste de Le Kain ne parût un peu trop « anglais ».

(29) Les scènes de majesté avec un grand nombre de figurants devinrent surtout fréquentes dans les drames de chevalerie qui eurent un grand succès entre 1760 et 1770. Pour la première représentation de *Tancrède* de Voltaire on avait engagé 66 soldats, et le *Cosroès* de Lefèvre comptait 100 figurants. Dans l'*Amélise* de Ducis (1768) 110 soldats avaient trouvé place sur la scène. Henry C. Lancaster, *French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire* 1715-74. Baltimore, 1950, pp. 416, 585, 572.

(30) Bibliothèque Nationale. Mss. Fonds Français 12 534, fol. 93 recto.

Le Kain détermine la droite et la gauche par rapport à l'acteur (31). Les petites divergences d'avec le dessin de Gabriel de Saint-Aubin proviennent sans doute de la liberté prise par le dessinateur avec son modèle et aussi des changements que les frères Slodtz, ainsi que nous l'avons rappelé, avaient apportés au décor après la première représentation.

Grâce à une généreuse donation qui, selon Talma, aurait été de 60 000 francs, M. de Lauraguais voulut fournir aux sociétaires de la Comédie-Française le moyen de se passer des revenus assurés par les banquettes de la scène et de les supprimer complètement. Mais quand le théâtre rouvrit ses portes le 23 avril 1759, on constata que la transformation du bâtiment avait coûté une somme plus forte que le montant de la donation (32). Quoi qu'il en soit, tout l'espace de la scène était maintenant réservé aux acteurs et aux décors, et, de plus, il est probable que la machinerie pour les changements de décors avait été perfectionnée. On demandait dorénavant davantage aux décors et ceux-ci n'étaient plus cachés, au moins de façon notable, par tous les spectateurs qui naguère avaient surchargé la scène.

Le 6 août de la même année, on reprend *Sémiramis* et le Mercure de France commente ainsi la représentation :

« On a remis au Théâtre la tragédie de *Sémiramis*. Jamais tout l'avantage des changements qu'on a faits à la scène n'avait paru avec plus d'éclat; jamais aussi les grands tableaux de cette tragédie si théâtrale et si pathétique n'ont si vivement frappé les spectateurs. Quoique les premiers plans de la décoration ne soient pas assez d'accord avec le fond, le coup d'œil général ne laisse pas que d'en être imposant (33). »

De cette citation il ne ressort pas clairement qu'on ait employé de nouveaux décors, mais dans une lettre du début de 1760 envoyée par Favart au Comte de Durazzo (34), il est dit que Paolo Antonio Brunetti avait été chargé de faire les décors du théâtre et qu'il avait, par exemple, réalisé la mise en scène pour « *Le salon pour le haut comique, la chambre pour Molière, la place publique, le jardin, le camp, le paysage, Sémiramis* », etc.

Le vague compte rendu du Mercure de France est la seule description du décor de *Sémiramis* dont nous disposions pour cette année-là. Une simple mention en est faite dans la liste

---

(31) Dans son introduction à *Sémiramis*, p. XIV, Olivier pense que cette description s'applique à un nouveau décor. Au cours d'une conversation que j'ai eue avec lui, Olivier m'a expliqué qu'il regardait ce décor comme l'inverse de celui des frères Slodtz. Il me paraît que c'est là une interprétation erronée du document cité; Olivier déterminait la droite et la gauche par rapport au spectateur de la salle.

(32) Adolphe Jullien, *Les spectateurs sur le théâtre*, Paris, 1875, pp. 19 sqq.

(33) Mercure de France, 1759, septembre, p. 200.

(34) Publiée par M. Guiffrey dans *Nouvelles Archives*, III, p. 124.

des décors existant en 1782 et qui furent transportés au nouveau théâtre de Peyre et Wailly (l'actuelle Comédie-Française, Salle du Luxembourg - ancien Odéon) (35). Et enfin un autre compte rendu du Mercure de France rappelle les décors en question à propos de l'opéra *Amadis de Gaule* de Quinault et Lully :

« La décoration du troisième acte, représentant le tombeau d'Ardan, est d'un caractère majestueux et sombre et devrait servir de modèle à celle du tombeau de Ninus dans la tragédie de *Sémiramis* (36). »

Il semble que le Mercure fasse ici allusion à un décor particulier pour l'acte final de *Sémiramis,* ce qui impliquerait que l'idée des décors successifs de Marmontel était déjà appliquée à la Comédie-Française. Il était déjà arrivé précédemment que les auteurs de pièces de théâtre aient supposé dans leurs notations pour la scène plusieurs décors, mais c'est ici pour la première fois que nous constatons que leur désir ait été comblé.

De l'époque dont nous parlons nous est parvenue une gravure représentant la scène finale de *Sémiramis.* Les proportions et l'aspect sont les proportions et l'aspect d'un décor, et sous la gravure on lit les vers, extraits du monologue final de *Sémiramis* :

« *Il est donc des forfaits*
Que le courroux des Dieux ne pardonne jamais » (fig. 7).

Comme plusieurs raisons nous invitent à voir dans cette image la reproduction d'un décor réel, on peut se demander si nous n'avons pas ici le décor de Brunetti pour la Comédie-Française, d'autant plus qu'il y eut peu de théâtres (à supposer même qu'il y en ait eu plus d'un) qui aient monté la pièce. Pourtant avant de répondre à la question, il importe de jeter un coup d'œil sur les travaux connus de Brunetti pour voir si le décor reproduit par l'image s'accorde, du point de vue stylistique, à son œuvre.

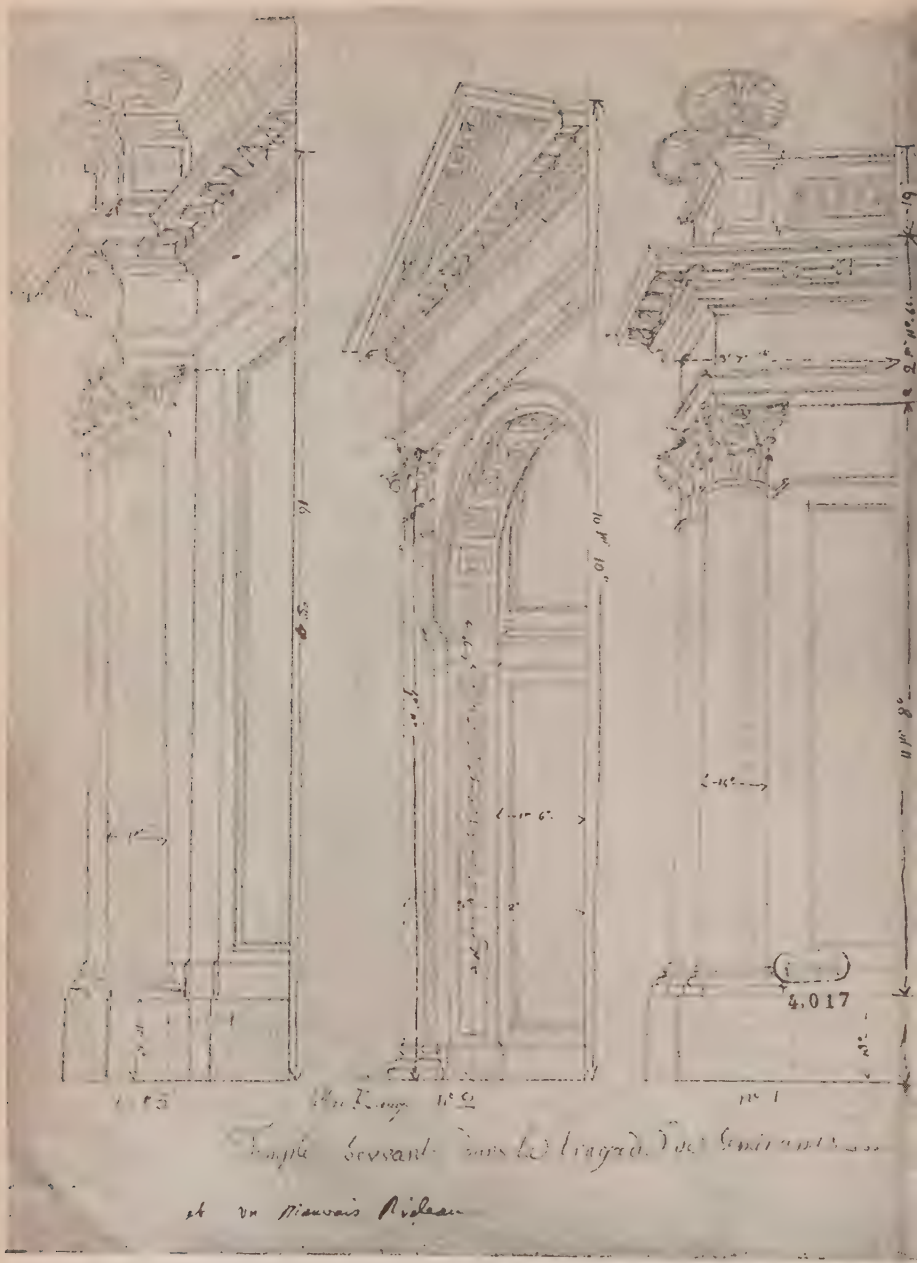
Le nom de Paolo-Antonio Brunetti (1723-1789) était connu de Bapst (37) mais son activité comme décorateur n'a été étudiée qu'en 1946 par Jean-Jacques Olivier qui a exposé le résultat de ses recherches dans l'introduction de son édition de *Sémiramis* (38).

De même que les frères Slodtz, Paolo-Antonio Brunetti était fils d'un décorateur émigré. Son père, Gaetano Brunetti

(35) Archives Nationales 0^1 845,123.
(36) Mercure de France, 1759, décembre, p. 185.
(37) Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre,* Paris 1893, p. 490.
(38) p. XLIV, note 5. Olivier a déposé ses notes sur Brunetti à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Elles n'ajoutent rien d'essentiel à ce qu'il a publié dans son édition de *Sémiramis.*

(Photo Archives photographiques d'art et d'histoire)

Fig. 4 — Michel-Ange Slodtz, Esquisse des coulisses de gauche pour les décors de *Sémiramis* de Voltaire. Théâtre de Fontainebleau, 1752. Bibliothèque de l'Opéra, Paris.



(Photo Archives potographiques d'art et d'histoire)

Fig. 5 — Michel-Ange Slodtz, Esquisse des coulisses de droite pour l décors de *Sémiramis* de Voltaire. Théâtre de Fontainebleau, 1752. Bibliothèque de l'Opéra, Paris.

(mort en 1758) était venu de Lombardie et s'était consacré, en France, aux décorations monumentales. Les noms du père et du fils sont souvent cités ensemble et il est probable que les deux Brunetti ont pendant une longue suite d'années exécuté en commun les œuvres qui leur étaient confiées. Hautecœur leur attribue la salle à manger du château de Magnanville près de Mantes et les peintures de la cage d'escalier de l'Hôtel Soubise, de l'Hôtel du Maréchal de Richelieu, rue Neuve d'Angoulême, de l'Hôtel d'Egmont, de l'Hôtel de Luynes (39).

Un renseignement qui pourrait éclairer davantage l'activité de Brunetti et l'évolution de son art comme décorateur de théâtre est donné par le Mercure de France, selon lequel Brunetti aurait fait deux décors au Théâtre Italien pour la comédie *Le Festin de Pierre* (40) et, l'année suivante, sur le même théâtre, un décor pour *Coraline Magicien* (41). Dans ce dernier cas il est précisé que c'est Gaetano et son fils, alors âgé de 21 ans, qui ont fait ensemble les décors, ce qui prouve que Paolo-Antonio Brunetti, même comme décorateur de théâtre, bénéficiait de traditions familiales. Sur Gaetano nous ne disposons pas de renseignements se rapportant à une date antérieure, mais il n'est peut-être pas téméraire de penser qu'il est identique au célèbre décorateur italien qui fut engagé par les comédiens italiens après leur retour à Paris en 1716. Il pourrait bien être l'auteur des magnifiques compositions pour les théâtres de Foires entre 1720 et 1723 et l'objet des louanges que Cochin accorda en 1730 à l'auteur de quelques décors représentant une cour de prison et une galerie de palais (42).

Parmi les œuvres décoratives de quelque importance de Brunetti on a conservé la fresque de la cage d'escalier de l'Hôtel de Luynes, transportée depuis au Musée Carnavalet où l'on peut encore l'étudier. C'est une peinture décorative du genre le plus conventionnel sur le modèle de Véronèse : sous une loggia sont assis ou se promènent, revêtus d'habits de fête et jouant de la musique, des hommes et des femmes; au fond du parc se profile une architecture. Une balustrade, rattachée à la cage d'escalier, les sépare du spectateur.

Bien plus intéressant est toutefois l'intérieur de la Chapelle des enfants trouvés, de Paris (fig. 8). Celle-ci fut construite en 1747 par l'architecte Boffrand et la décoration en

(39) *Histoire de l'architecture classique en France*, III, Paris 1950, pp. 280-281.
(40) Mercure de France, 1743, mai, p. 1016.
(41) Mercure de France, 1744, juillet, p. 1616.
(42) Germain Bapst, *op. cit.*, p. 483.

fut entreprise en 1750. Elle n'existe plus aujourd'hui mais grâce à une série de gravures de Fessard nous pouvons nous faire une idée très suffisante de l'ornementation intérieure, conçue, de haut en bas de l'édifice, comme un habile trompe-l'œil (43). On peut se demander si un tel ensemble avait jamais existé auparavant. Hautecœur cite la coupole de l'ermitage de l'évêque-cardinal Damien Schönborn à Waghäusel, où la décoration représentait les ruines d'une hutte d'ermite, laquelle, à son tour, était incorporée à d'autres ruines de style antique (44). Or, c'est le même pittoresque romantique des ruines, c'est la même illusion de détails réalistes que dans la chapelle de Paris mais à Waghäusel seule la coupole est traitée dans ce style, ce qui permet au décorateur de reproduire le schéma baroque habituel de la coupole d'église représentant le ciel ouvert et les armées célestes volant dans le firmament.

Par contre l'architecture imaginaire de Gaetano et Paolo-Antonio Brunetti envahit tout l'espace. Son seul lien avec l'architecture réelle a été constitué par les deux fenêtres du côté gauche et les quatre du côté droit. Mais même à ces fenêtres les décorateurs ont réussi à donner, par le traitement des encadrements, un air plus ou moins délabré qui les accorde au caractère dominant. Ils font même, en quelque sorte, éclater les murs dans leur partie inférieure, d'une part en ménageant des ouvertures en arcade entre les colonnes d'ordre corinthien qui soutiennent la partie supérieure du mur percée par les fenêtres, et d'autre part en faisant représenter dans l'espace ainsi ménagé un paysage exotique où les trois Rois Mages et leur suite (à gauche) et les bergers venant de leurs pauvres chaumières (à droite) s'avancent vers le chœur pour déposer leurs présents aux pieds de l'enfant Jésus nouveau-né. C'est Charles Nattier qui a peint les scènes décrites, mais au-dessus de la scène de l'étable, sur toute la largeur du mur du fond, il a représenté une grande foule d'anges musiciens. Cette dernière composition rompt un peu, par sa solennité, l'unité de l'ensemble dont le caractère réaliste est encore souligné par le fait que la partie supérieure du mur de gauche (où, étant donné la situation de l'église par rapport aux bâtiments voisins, on n'a pu ménager des fenêtres) représente des petits enfants trouvés qui contemplent le cortège par-dessus la balustrade. La toi-

(43) J'exprime ma reconnaissance à M. Bengt Dahlbäck qui m'a révélé l'existence de cette gravure.

(44) Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris 1943, III, p. 398.

ture est représentée comme étant en état de ruine presque complète et soutenue par des étais provisoires.

A plus d'un égard cette décoration intérieure rappelle celle d'un théâtre. Surtout peut-être par l'effet de l'illusion créée qui nous empêche de distinguer où se termine l'espace réel et où commence l'imaginaire. Mais il y a aussi la conception du fond, qui évoque une machinerie de nuages et certains traits d'architecture palladienne très fréquents au théâtre. Une des raisons pour lesquelles ce fond apparaît comme une sorte de tout isolé est certainement le fait que l'aspect délabré qui caractérise l'ensemble des architectures peintes cesse ici brusquement. Enfin un troisième effet théâtral est donné par la manière même dont le sujet est traité : la procession vers l'enfant Jésus dans le style typique des figurines de crêches de Noël.

Un décor de théâtre, généralement attribué aujourd'hui à Brunetti, est celui d'*Irène*, tel qu'il est présenté sur la gravure de Gaucher d'après Moreau le jeune (1778) (45) (fig. 9). Cette gravure reproduit la sixième représentation de la pièce de Voltaire, où l'auteur était présent. Avant le lever du rideau, Brizard et Mme Vestris entrèrent dans sa loge et le couronnèrent d'une couronne de laurier. Le rideau tombé, comme l'enthousiasme du public semblait ne devoir jamais finir, on improvisa un nouveau couronnement; le buste de Voltaire fut amené sur la scène et Mme Vestris fit la lecture d'un poème que le marquis de Saint-Marc venait d'improviser (46).

Le décor d'*Irène* est conçu exactement sur le même modèle que celui de *Sémiramis*. Un vestibule, à l'avant-plan une construction s'estompant dans l'obscurité mais interrompue par une vaste baie d'où la vue s'étend sur un fond plus lumineux. L'architecture des décors d'*Irène* est assez lourde, rustique, comme il est naturel étant donné l'évolution du style en 20 ans (47).

Si la gravure anonyme dont le sujet est *Sémiramis* (fig. 7) reproduit le décor de Brunetti, il faut supposer que la représentation comprenait trois ou quatre changements de décors. A cette époque ces derniers n'étaient plus des événements

---

(45) L'identification a été faite par Olivier, pour la première fois dans *Voltaire et les comédiens*, Paris, 1900, p. 348, ensuite dans son édition de *Sémiramis* de 1946, p. XIV. Son avis est partagé par Nicole Decugis et Suzanne Reymond (*Le décor de théâtre en France*, Paris 1953, p. 125) qui n'apportent à la question aucun élément nouveau. Même s'il n'y a pas de preuves directes établissant la légitimité de l'attribution, celle-ci est pourtant extrêmement probable, puisque Brunetti était encore en 1778 le chef décorateur de la Comédie-Française. Toutefois en 1782 les nouveaux décors furent exécutés par Le Crosnier, principalement d'après les esquisses de Peyre et de Wailly (Archives Nationales 0^1 845 120-122).

(46) J.-J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, Paris 1900, pp. 347 sqq.

(47) Les décors suivants ont pu être attribués à Brunetti grâce à des descriptions contemporaines :

extraordinaires, comme on le remarque entre autres par les comptes rendus du Mercure de France où il est question de nouveaux décors pour le quatrième acte du *Comte d'Essex* (1762) ou pour le troisième acte de *Mérope* (1763). En témoignent aussi les commentaires de Collé et de Bachaumont sur la première représentation d'*Olympie* en 1764, où l'on mentionne quelques nouveaux décors et où la pièce est caractérisée comme « *pièce à grandes machines* » (48). Pour les deux premiers drames que nous venons de nommer il est même dit explicitement qu'ils n'avaient eu précédemment qu'un décor unique.

Comme nous l'avons déjà rappelé, la machinerie des décors de la Comédie-Française était relativement simple; il faut donc supposer que les changements de décors avaient lieu au moyen des procédés les plus élémentaires. Un article du Mercure de France relate comment la place du tombeau de Mérope avait été précédemment représentée par un accessoire dressé au fond du palais.

Il est possible qu'on ait ménagé un dispositif analogue pour cette dernière mise en scène de *Sémiramis*. Il faut supposer que l'architecture de l'avant-plan, généralement conservée et qui n'était nettement ni d'intérieur, ni d'extérieur, est demeurée en place durant toute la représentation. Il faut également supposer que pendant le premier et le deuxième acte un fond de décor représentant Babylone et les jardins suspendus de Sémiramis s'apercevait, conformément aux indications scéniques, par la grande ouverture du portail. Quant au troisième acte il se déroulait sans doute dans un intérieur de palais peint en trompe-l'œil avec, pour la sixième scène, le trône placé au centre de l'ouverture de la baie. Le quatrième acte devait se jouer avec le même fond que les premières scènes (les indications scéniques font de l'architecture d'avant-plan le vestibule du temple). Enfin, au dernier acte, on plaçait au fond la tombe de Ninus, soulignant ainsi le rôle capital qu'il occupe dans la tragédie (49). Cet

---

Comte d'Essex (Th. Corneille) décor de prison, au IV^e^ acte. Mercure de France, 1763, janv. II, pp. 149 sq.
Eponine (Chabanon). Mercure de France, 1763, janv. II, pp. 151 sq.
Mérope (Voltaire). Mercure de France, 1763, oct. I, p. 196.
Triumvirat (Voltaire). Mercure de France, 1764, juillet II, p. 148.
Selon Olivier, Brunetti aurait été aussi le décorateur de *Guillaume Tell* de Lemierre. Mais aucune preuve n'a été donnée pour justifier cette attribution. Une description de ce décor se trouve dans : Louis P. de Bachaumont, *Mémoires secrets*, London, 1777-89, III, pp. 128 sq. Correspondance littéraire, Paris, 1877-82, VII, p. 196. Correspondance littéraire, Paris 1877-82, VII, p. 196.
Mercure de France 1767, janvier I, p. 179.

(48) Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres* 1748-1772. Paris 1868, II, p. 344.
Bachaumont, *Mémoires secrets*, II, p. 34.

(49) Les changements de décors de ce genre semblent avoir été en faveur auprès

arrangement — décors fixes à l'avant-plan pour les coulisses et changements de fonds — concorde pleinement avec l'arrangement traditionnel tel qu'il est décrit plus haut par Blondel.

Nos considérations sur le décor de *Sémiramis* par Brunetti sont évidemment hypothétiques. Mais dès 1762 la description des décors du *Comte d'Essex* fournit la preuve décisive que le décor unique a été remplacé par les décors successifs. Nous avons là le stade final de l'évolution sur laquelle j'ai voulu, dans ces pages, attirer l'attention.

La gravure de *Sémiramis* est pourtant intéressante à plusieurs égards. D'une part, elle nous donne par comparaison avec le dessin de Saint-Aubin une idée du changement radical, dans les costumes et dans le jeu, qui commença de s'opérer à la Comédie Française en 1753. D'autre part, elle a été pour Desprez, ainsi que Nils G. Wollin l'a déjà remarqué (50), une source d'inspiration lorsqu'il a eu à traiter le même motif. L'architecture de l'avant-plan est cependant chez Desprez, plus lourde que dans la gravure anonyme et elle rappelle davantage l'avant-plan du décor d'*Irène*, à peu près contemporain du travail de Desprez.

IV

Au passage du décor unique aux décors successifs qui s'est manifesté dans une série de mises en scène depuis 1759 ou 1762 correspond, dans une certaine mesure, un changement dans la conception que Voltaire s'est faite du décor.

Vers 1764 plusieurs déclarations de Voltaire, d'une part dans ses *Remarques sur les discours de Corneille : Troisième discours des trois unités* (1764), d'autre part dans ses *Remarques sur le Cid* (1767) et *Remarques sur Cinna* (1764), témoignent de son revirement. En même temps qu'il estime la loi de l'unité de lieu impraticable, il en maintient fermement le principe :

« Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos

---

de Juvara ainsi qu'en témoignent un livre d'esquisses conservé au Victoria et Albert Museum de Londres (Signum DT 33b, fol. 68. 271 x 196 mm) et fait près de cinquante ans avant que Brunetti ne fît les décors de *Sémiramis*. Nous y voyons une architecture à arcades du genre de celle que nous avons décrite posée devant un arrière-plan qui représente un paysage méridional. Sur les côtés inférieurs de l'image, Juvara a répété l'architecture constituant le cadre, substituant au fond précédent, tantôt une architecture, tantôt un arc de triomphe. De cette conception, on trouve encore un exemple à une époque antérieure, parmi les décors de Giacomo Torelli pour la *Vénus jalouse*, d'abord montée à Venise (1642-43), puis à Paris, et où la voûte du tombeau des rois se transforme, par substitution de fonds, en un antre rocheux sur le bord de la mer. Pour Juvara comme pour Torelli, cette combinaison d'une avant-scène permanente et de fonds successifs n'était qu'une variante des changements de décors de l'opéra. La similitude avec la solution de Brunetti n'est évidemment que formelle et il n'est aucunement question d'un lieu de dépendance directe.

(50) *Voltaires Semiramis och Desprez.* Oestergötlands Fornminnes- och museiförening 1933-34, pp. 143-152.

théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine (51). »

La critique n'est donc plus dirigée contre les auteurs ou décorateurs de théâtre mais contre les architectes. Elle est de nouveau exprimée dans les commentaires du *Cid* (52) mais c'est dans les remarques sur *Cinna* que Voltaire exprime sa conception avec la plus grande netteté :

« Corneille, dans son examen de *Cinna,* semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte,* dit-il, *se passe dans l'appartement d'Emilie, le second dans celui d'Auguste;* mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartements, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs, quand un théâtre ne représente pas les différents endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, etc. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de Corneille (53). »

C'est donc le théâtre de la Renaissance de Vicence et non pas un succédané tardif du décor simultané du moyen-âge, ni le changement de décors de l'Opéra transposé à la tragédie, qui est l'idéal de Voltaire, car un changement de scène constitue évidemment pour lui une offense à la doctrine de l'unité de lieu. Le seul fondement théorique pour l'adoption des changements de décors dans la tragédie était donc l'article de Marmontel dans *l'Encyclopédie.* Pour être réalisées, les idées de Voltaire eussent exigé de tout nouveaux théâtres. Plusieurs des nouveaux projets de théâtres élaborés entre 1760 et 1770 subirent l'influence de Voltaire. En 1766, Cochin envisage un théâtre avec une salle ovale avec trois scènes distinctes ménagées sur le long côté de l'ovale. De cette manière il eût été possible de présenter en même temps trois décors. De même, en 1769, Peyre et Wailly, les architectes de l'Odéon, conçurent un nouveau théâtre partagé lui-aussi en trois scènes (54). Mais avant qu'on ne commençât l'Odéon en 1779, les idées avaient eu le temps de prendre un autre

(51) Troisième discours; Voltaire : *Œuvres complètes,* tome 32, Paris, 1880, p. 366 sqq.
(52) Voltaire, *Œuvres complètes,* tome 31, Paris 1880, p. 201.
(53) *Ibid,* p. 328.
(54) Leur projet pour l'Odéon fut publié en 1777 dans le supplément de l'Encyclopédie sous la rubrique Théâtre.

tour et l'on désirait surtout à ce moment-là un théâtre capable de recevoir un vaste public et permettant de jouir de ce qui se passait sur la scène.

Aussi le système des décors successifs fut-il celui qui l'emporta, et vers 1770, sa victoire était définitive. Dans *Causes de la décadence du goût sur le théâtre* (1768), Louis Charpentier exige un nouveau décor pour chaque nouvelle pièce :

« Il serait bon même que chaque pièce eût les siennes (décorations). N'est-il pas ridicule qu'une décoration rongée de poussière et presque en lambeaux, serve à une pièce nouvelle, à laquelle elle n'a nul rapport? (55). »

Dans *De l'art du théâtre en général* (1769), Pierre-Jean Baptiste Nougaret constate que l'on a trouvé inévitable l'adoption du système des changements de décors, bien que cette pratique rompe avec la tradition :

« Il est vrai que les décorations multipliées détruisent l'unité de lieu si recommandée par la raison et la vraisemblance. Il est vrai que les coups de théâtre trop fréquents ôtent aux drames la simplicité qui les embellit. Corneille ni Racine ne se sont point servis de ces moyens étrangers. Leurs tragédies charmaient pourtant toujours les spectateurs par la seule beauté de la diction et des pensées, par l'intrigue prise dans le fond du sujet et par les diverses passions qu'elles excitent. Mais les temps sont changés. S'ils vivaient de nos jours, ils feraient comme les auteurs d'à présent (56). »

La courte période que nous avons traitée constitue, on le voit, une phase particulièrement riche de l'évolution théâtrale.

En 1748 *Sémiramis* posait, pour la mise en scène, un problème dont on crut trouver la solution en reprenant une formule, vieille de plus de cent ans, celle du décor simultané.

A partir de 1753, sur l'initiative de Voltaire et de Marmontel et grâce à Mlle Clairon et à Le Kain dans le monde des acteurs, s'opère une réforme des costumes et du jeu scénique qui amène plus de vérité historique et moins de gesticulation et de déclamation.

En 1759 les spectateurs disparaissent de la scène. Brunetti compose les décors de *Sémiramis* et fait ainsi probablement la première tentative pour introduire, avec des moyens simples, des décors successifs.

En 1763 enfin, *Mérope* de Voltaire est représentée avec des changements de décors au sens propre, ce qui assure la victoire définitive des décors successifs sur le décor simultané.

---

(55) *Op. cit.*, p. 74.
(56) *Op. cit.*, p. 338.

Ceux qui, pour cette réforme du décor, ont joué le rôle capital sont Voltaire et Marmontel. Voltaire l'a appelée dans ses indications de scène, Marmontel a établi la théorie de la nouvelle fonction du décor et proposé la solution. Après avoir constitué un arrière-fond abstrait indispensable pour l'expression des sentiments tragiques, le décor était maintenant chargé de représenter avec réalisme le milieu où se déroulait la tragédie.

PER BJURSTRÖM.

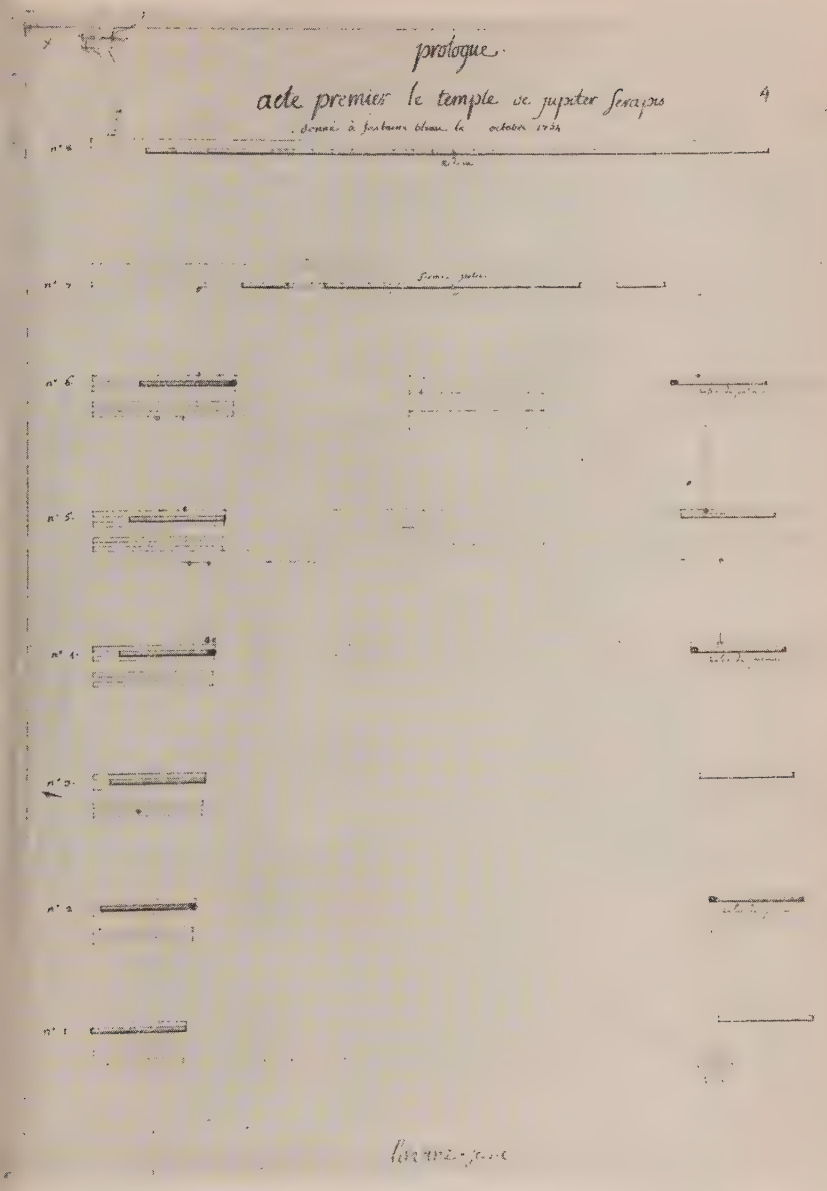


Fig. 6 — Théâtre de Fontainebleau. Plan, 1754.
Bibliothèque de l'Opéra, Paris.

Fig. 7 - Scène finale de *Sémiramis* de Voltaire.
Comédie-Française, 1759, avec décor de Paolo Antonio Brunetti.
Auteur inconnu.

Un Singulier protecteur du théâtre au XV^e siècle.

GILLES DE RAYS

(1404-1440)

Le 15 novembre 1432, un des compagnons les plus intimes de Jeanne d'Arc, une de ces héroïques figures qui illustrent l'épopée magnifique de la Pucelle, se retire dans ses terres, sa tâche glorieuse achevée. Et le chevalier se mue en un magicien, un adorateur du Diable, un massacreur de jeunes garçons et de fillettes : le type même du sadique, celui dont une longue tradition fera l'ancêtre de Barbe-Bleue !

Ce paladin devenu un monstre, ce Maréchal de France qui finira sur le gibet, ce gentilhomme qui restera aux yeux de l'Histoire le plus grand criminel du xv^e siècle, a cependant une passion qui sera loin, hélas, d'être la seule de ce singulier personnage, pétri à la fois de vices et de nobles aspirations : il aime et encourage le théâtre.

L'insatiable soif de renommée qui ronge Gilles de Rays, seigneur de Laval, Champtocé, Tiffauges, Machecoul et autres fiefs de la région de Nantes, il cherche à l'apaiser par tous les moyens, les plus généreux comme les plus avilissants.

Le théâtre lui offre un mode original d'étaler son faste : il a donc recours à lui et se pose comme l'un de ses plus enthousiastes et plus fastueux protecteurs.

Aucun obstacle ne saurait l'arrêter pour capter les applaudissements et l'admiration des foules. Il désire qu'on voie en lui le mécène opulent qui donne au peuple les plus extraordinaires représentations du royaume.

Chacune des solennités organisées par lui et sous sa direction personnelle, lui coûte des sommes fabuleuses, car pour faire jouer les pièces profanes ou religieuses de son temps, Gilles commence par faire construire « *de grands et haults eschaffauts* » fort dispendieux, tels que celui qui sert aux représentations du *Mystère du Siège d'Orléans,* données en cette ville pendant le séjour qu'y fait le Maréchal, d'août 1434 à septembre 1436, en compagnie de son frère René de la Suze et d'une cour excessivement brillante.

A cette occasion, Gilles se comporte comme le plus extravagant et le plus incroyable des « *entrepreneurs* » de spectacles et l'on a de la peine aujourd'hui à concevoir comment un seul homme pouvait endosser semblables dépenses.

Escorté de toute sa « *mesnie* », Gilles de Rays s'est installé à l'hôtel de la Croix d'Or, et les gens de sa suite prennent gîte en d'autres maisons de la ville. Son collège loge chez Guillaume Antès, à « l'Ecu de Saint-Georges »; son chantre de chapelle chez Jean Fournier, à « l'Enseigne de l'Epée »; ses hommes d'armes chez Agnès Grosvillain, à « La Tête Noire »; son capitaine des gardes, Loys l'Angevin, dit Loynot, chez Guyot Denis, au « Grand Saumon »; son armurier, Hector Broisset, chez Macé Dubois, à « La Coupe »; son frère, le chevalier René de la Suze, chez Régnard-Prévost, au « Petit Saumon »; ses conseillers, Gilles de Sillé, Guy de Bonnière, Guyot de Chambrays, Guillaume Tardif et Guy de Blanchefort, au « Grand Saumon » où ils partagent le logis de Loynot; ses chevaliers, Monseigneur de Martigné, Monseigneur Foulques-Blasmes, Jean de Rains et Bauléis, à « l'Image de Sainte-Marie-Madeleine »; Jean de Monteclerc, chez Colin le Godelier; Rays-le-Héraut et ses acolytes Galard de Galardon, Temberel, Chalency, Sainte-Croix, Guyot et Jean Chartier à « l'hôtel de la Tête Noire »; les chariots, ses chevaux et ceux de son frère René, à « l'hôtel de la Roche Boulet », chez Marguerite, veuve de Thevenon-Hué; les chevaux de son collège, le vicaire de sa chapelle, Collinet, Petit-Jean, le prêtre Le Blond et son barbier, à « l'Enseigne du Fourbisseur », chez Jean Coudurier dit Jeudi; le seigneur Jean de Vieille, Bois-Roulier, son prévôt et Georges, son trompette, chez Jeannette la Pionne; d'autres serviteurs encore chez Charles de Halot, au « Chevalier Blanc », chez Sebille la Trasilonne, à « l'Homme Sauvage », chez Foulques d'Estrepon, à « l'Ecu d'Orléans »; Thomas l'enlumineur, chez Marguerite, « au Dieu d'Amour ».

Ainsi, dans Orléans qui n'a pas oublié ses exploits aux côtés de Jeanne d'Arc contre l'occupant anglais, la plupart des hôtels servent de résidence au Maréchal de Rays et à sa suite. Dans toute la ville et dans la région, il n'est question que de ce retour et des dépenses extraordinaires qui le caractérisent : plus de quatre-vingt mille écus d'or, plusieurs millions de notre monnaie actuelle !

Quand Gilles de Rays regagnera ses terres, ses revenus seront engloutis, certaines de ses terres vendues, ses fiefs hypothéqués, ses œuvres d'art et ses bijoux mis en gages. De plus, des dettes importantes auront été créées et des emprunts contractés à des taux usuraires...

Le jour choisi pour la première représentation du *Mystère du Siège d'Orléans* est, bien entendu, celui de l'anniversaire de la Délivrance qui avait eu lieu le 8 mai 1428.

Jamais on n'avait vu de spectacle plus fastueux. La scène a environ quatre cents pieds de long sur cent de large. Plus de cent quarante acteurs et de cinq cents figurants, parés avec magnificence, y évoluent pendant plusieurs « journées », menant une action qui commence en Angleterre pour se terminer, au milieu de l'allégresse populaire, à l'entrée de Jehanne la Pucelle dans Orléans libéré !

L'attention des spectateurs est constamment tenue en éveil par la variété des scènes, l'éclat des couleurs, les mouvements de foule, la somptuosité de la représentation.

La mise en scène est fastueuse, non seulement en raison du luxe inouï de la décoration, mais surtout à cause des costumes, tous taillés dans des tissus d'or et d'argent, des soieries, des brocarts, des velours, achetés à prix d'or et soldés à vil prix, après la représentation.

De telles extravagances qui, dans l'esprit de Gilles de Rays, sont destinées à le faire passer pour posséder une fortune inépuisable, dépassent l'imagination et l'on serait presque tenté de les croire inventées de toutes pièces par des historiens peu scrupuleux. Or, il n'en est rien, car des documents irréfutables établissent leur réalité et, pour admettre l'existence de certaines prodigalités, il n'est que de compulser des pièces d'archives authentiques attestant d'autres folies encore plus incroyables.

Lorsqu'en effet, le Maréchal offre un spectacle, il exige que le « *jeu soit commun* », c'est-à-dire entièrement gratuit pour tout le monde. Aussi les spectateurs affluent-ils de toutes parts ! Grands seigneurs du royaume, officiers de la couronne, évêques, membres du clergé séculier et régulier, magistrats, nobles dames et damoiselles, bourgeois, artisans, gens de la campagne, y accourent en masse, avec d'ailleurs d'autant plus d'empressement que tout travail est interdit ces jours-là, les réjouissances étant obligatoires sous peine d'amende.

Ces foules innombrables et qui ne peuvent plus trouver un gîte que dans quelques rares maisons particulières ou qui en sont réduites à camper en plein air, Gilles de Rays, désireux de porter à son comble sa popularité, les convie à de gigantesques banquets. Plus tard, ses héritiers lui reprocheront amèrement d'avoir fait distribuer toutes sortes de rafraîchissements à l'occasion de semblables spectacles : « *Item, faisoit faire jeux, farces, morisques, jouer mystères à la Pentecôte et à l'Ascension sur de hauts eschaffaux sous lesquels estoit hypocras et autres forts vins comme en une cave* ».

A l'occasion de la représentation du *Mystère du Siège d'Orléans*, des mets recherchés sont servis sur des tréteaux placés à chaque coin de rue. Il n'y a vraiment qu'à tendre la main pour se servir copieusement. Les boissons les plus diverses coulent de fontaines placées aux carrefours à la place de l'eau habituelle.

Ces festins et ces beuveries amènent Gilles de Rays à accaparer le ravitaillement de toute la région, ce qui provoque « *grand chierté de vivres* ».

Mais peu importe ! L'orgueil du Maréchal est satisfait, car sa renommée ne se peut comparer à aucune autre. Il est difficile de trouver un seigneur qui puisse le surpasser. Ce somptueux mécène joue, dans le spectacle même, aux côtés de Jeanne d'Arc, le rôle important qui a été le sien dans la réalité. Il fait figure de grand capitaine de guerre. Plus d'une fois, c'est lui qui mène l'action ou domine la scène.

Gravure sur bois tirée de la *Mer des hystoires* 1491.

(Bibliothèque Nationale)

C'est lui qui conduit la Pucelle à Blois et à Orléans. Charles VII l'a donné à Jeanne comme compagnon :

Et pour vous conduire vos gens
Aurez le Maréchal de Rays.

Sur ce, Gilles de Rays assure Jeanne de son dévouement et de celui de ses hommes :

Faire vueil ce qui vous plaira,
Mes aliez et depputez,
Dame, sachez tout y vendra
Et vostre vouloir on fera,
Du tout en tout à vostre guise,
Et quand vouldrez on partira
En faisant à vostre devise.

Et successivement se déroulent les événements qui conduisent Jeanne la Pucelle et Gilles de Rays, qui jamais ne l'abandonnera, de place en place, de victoire en victoire.

Enfin, c'est la Délivrance qui va se jouer dans un décor d'apothéose. Jeanne va quitter Orléans pour gagner Reims où elle va faire sacrer le roi. De tous côtés les oriflammes claquent dans le vent. Les carillons de cloches se mêlent aux cris et aux rumeurs d'une foule en délire.

Le cortège triomphal apparaît, précédé d'une avant-garde de hérauts sonnant une marche guerrière. Paraissent ensuite les écuyers, les valets et les pages, puis les chefs de l'armée, enfin Gilles de Laval, baron de Rays, Maréchal de France, jouant son propre personnage, caracolant sur son grand palefroi, immédiatement avant la Pucelle, étendard au poing, le visage nimbé de lumière...

Le mystère a pris fin. Des acclamations frénétiques jaillissent de toutes les poitrines. Les applaudissements fusent de toutes parts. On unit dans une même ovation la vierge de Domrémy et le tout-puissant seigneur de Tiffauges !

Quelle ineffable jouissance doit ressentir, en un pareil instant, en son orgueil démesuré, le Maréchal vers qui montent ces hommages populaires. Il oublie que ce déchaînement de la masse, c'est lui qui l'a artificiellement provoqué en faisant couler le vin à flots, en la grisant de musique, en l'étourdissant de couleurs, de mouvement et de lumière. Les dépenses insensées qu'il a faites en ces journées, il ne les déplore certainement pas plus que les autres, car dans ce gaspillage destiné à éblouir la foule, il entre encore plus de froid calcul que de vanité. Si les braves gens qui ont été éblouis par ces magnificences pouvaient assister aux scènes, bien autrement dramatiques et émouvantes, plus hallucinantes et plus passionnées, qui ont, la nuit, pour théâtre, la chambre du fastueux mécène, ils verseraient des larmes de sang.

Mais qui pourrait soupçonner de magie et de sodomie, de débauches orgiaques, de cruautés impossibles à décrire, de crimes abominables, l'ancien compagnon d'une sainte, un héros si vaillant, si bon pour le peuple, si prodigue ?

Qui oserait même être effleuré par l'idée que, tout en donnant libre cours à une ambition démesurée, tant de pompe ruineuse a surtout pour but de dissimuler le massacre d'innocentes victimes, garçons et fillettes, dont tant de mères, au pays de Rays, se lamentent en vain, implorant de la colère divine à la fois vengeance et justice (1).

PIERRE SADRON.

(Bibliothèque Nationale.)

Miniature tirée des *Vigiles de Charles VII*, composées par Martial d'Auvergne en 1484.

(1) *Quelques références bibliographiques.*

- *Procès ecclésiastique de Gilles de Rays :*
Texte latin coté G 189 aux Archives de la Loire-Inférieure.
Texte latin coté Ms 17.663 et Ms 21.395 à la Bibliothèque Nationale.

— *Procès civil de Gilles de Rays :*
Texte français déposé aux Archives communales de Thouars.

Le procès ecclésiastique commença le 19 septembre 1440 et se termina le 25 octobre par l'abandon de l'accusé au bras séculier. Le procès civil dura à peine une journée et c'est le lendemain mercredi 26 que Gilles de Rays expia ses crimes au gibet de la Biesse, dans les faubourgs de Nantes.

LE GAUCHO AU THEATRE

Le théâtre argentin, ou plutôt le théâtre du Rio de la Plata puisque celui de l'Argentine et celui de l'Uruguay ont des sources et des caractères communs, est peu connu hors de l'Amérique du Sud. Cependant ce théâtre, ou du moins une de ses étapes, offre beaucoup d'originalité.

Cette déclaration ne renferme aucun plaidoyer pro domo. La dite originalité consiste précisément dans l'essence « *gauchesca* » de ce théâtre, tirée de la poésie « *gauchesca* » à travers le roman du même genre.

Et d'abord, comment s'est produit le jaillissement de cette poésie? Simplement par opposition, à la suite d'une fatigue, comme il arrive si fréquemment dans l'histoire des écoles littéraires.

En Amérique espagnole, imposé par la Couronne, régna le pseudo-classicisme jusqu'aux premières années du dix-neuvième siècle. La rigidité de la Poétique avec les règles et les modèles traditionnels, borna la sensibilité des auteurs; l'autorité de l'Académie, recueillie par l'Université, privait les poètes de toute expression personnelle et spontanée. La poésie était la répétition standardisée et rétrécie d'une poésie dirigée, assujettie aux modèles.

En revanche, pas si loin de Buenos-Aires, dans le calme des pampas, des hommes qui ignoraient bien plus que le métier d'écrivain : la lecture et l'écriture, offrirent à l'inspiration des poètes urbains un trésor absolument original. Carlos Alberto Leumann (1) l'a bien fait remarquer : « ... *les hommes rudes de la pampa, les gauchos ignorants, et surtout ses « payadores », avaient infusé un esprit nouveau à la langue espagnole au moyen de mots et de nuances insolites, de phrases proverbiales, de l'humour local, des expressions et d'une infinité de métaphores qui étaient fréquemment de pures et lumineuses trouvailles artistiques. Ils parlaient et chantaient selon leurs âmes, librement. Et ce besoin de parler et chanter selon leurs âmes, les encouragea depuis les siècles coloniaux à cette tâche populaire, obscure, réservée, primitive, qui analysée par Croce lui fit considérer la linguistique comme une partie de l'esthétique. Peut-être la grande solitude dans une nature vierge, une philosophie*

(1) C.A. Leumann : *La Literatura Gauchesca y la Poesia Gaucha*, Ed. Raigal, Buenos-Aires, 1953.

sereine, et une façon originale de sentir la vie, leur donnèrent-ils un style nouveau. Il n'y a pas de raison de s'étonner alors si tout à coup un poète urbain a pu trouver dans les « cielitos » (2) *et les « relaciones »* (3) *des gauchos une manière de faire de la littérature avec une inspiration plus profonde qu'avec l'ennuyeuse imitation des modèles classiques ».*

L'imitation du riche style des gauchos, qui d'ailleurs est sans équivalence en d'autres littératures, même en Amérique espagnole, est la source de la littérature « *gauchesca* » du Rio de la Plata. D'abord dans la poésie lyrique, où bientôt se trouva vaincue la résistance des poètes cultivés, puis dans le roman où se fut une invasion (4).

L'initiateur n'a pas été, certes, un maître du genre mais un journaliste qui ayant l'inspiration du succès utilisa pour ses thèmes le milieu et la langue des gauchos. *Juan Moreira,* par Eduardo Gutiérrez (1853-1890), roman feuilleton de 1884 — il fut publié d'abord dans un journal en 1880 — s'imposa ainsi complètement. C'était l'histoire d'un gaucho malchanceux poursuivi par l'injustice sociale (5).

Son importance littéraire est incontestablement très mince, peut-être même nulle. L'auteur connaît peu la langue du gaucho. Du moins lui manque-t-il la maîtrise pour l'employer. L'expression même est parfois confuse, compromis entre la langue du gaucho et la langue littéraire. Et encore son héros accomplit-il ses exploits avec une fougue exagérée. Des rafales romantiques traversent le roman : aventures, situations peu vraisemblables entre patrons et gens de police, amours, enlèvements de femmes. La truculence est partout, et la vulgarité est permanente.

Alors, quelle est la portée du feuilleton de Gutiérrez ?

D'abord, et malgré sa rudesse, en ce qu'il a ouvert le chemin à un mode d'expression qui éveilla l'intérêt des auteurs consacrés qui réussirent à créer dans ce genre des œuvres de qualité (6). Puis, et cela nous concerne spécialement, parce que le roman de Gutiérrez a été la base du théâtre moderne au Rio de la Plata.

Qu'on nous comprenne. Nous ne voulons pas dire que *Juan Moreira* représente la naissance du théâtre national, bien que

---

(2) Chanson et danse.

(3) Des vers que le gaucho et son couple se disaient à un moment déterminé pendant la danse.

(4) Les grandes manifestations de la poésie « gauchesca » celles d'Ascasubi, de del Campo, et surtout de José Hernández - influencèrent de nombreux romans. Bien entendu, cette projection sur le genre, n'indique pas un épuisement de la poésie « gauchesca ». Il suffit de signaler à cet égard *Santos Vega,* de Rafael Obligado, composition inspirée d'une de nos plus belles légendes, qui d'ailleurs a été l'objet de diverses adaptations au théâtre.

(5) Le héros existait. C'était un individu au service des « caudillos » politiques, et qui fut très mal payé de ses coquineries. Un sergent de la police le tua en le frappant dans le dos. Gutiérrez en profita pour écrire son roman.

(6) De nos jours, de l'uruguayen E. Acevedo Diaz jusqu'aux argentins B. Lynch et R. Güiraldes. A cet égard toute l'Amérique connaît son *Don Segundo Sombra.*

certains auteurs l'aient affirmé. A cet égard il faut ajouter que ce problème des origines n'a pas encore été résolu. Au contraire il paraît bien qu'il se posera longtemps. C'est que tout dépend du point de vue. Jadis, bien avant Gutiérrez, au moment de la déclaration de l'Indépendance argentine (9 juillet 1816) ou de la Révolution de mai (25 mai 1810) qui a été l'aube de la libération, on écrivait des pièces de théâtre. Nous ne savons pas encore si toutes ces pièces expriment ce que doit être l'esprit national, problème, cela va sans dire, en dehors de notre propos. Quoi qu'il en soit nous pouvons dire que le feuilleton de Gutiérrez a fait naître quand même un aspect de notre théâtre, le théâtre typiquement « *gauchesco* ». Mais comment est-on passé du roman au théâtre ?

Vers 1884 les pantomimes étaient des spectacles à la mode dans les cirques. On ne sait qui eut l'idée de suggérer à Gutiérrez de porter à la scène son roman. La chose ne fut pas très difficile, et bientôt on put le présenter sur la piste.

La pièce, divisée en plusieurs tableaux, fut interprétée à l'aide de la mimique, sans dialogues, tout comme un ballet, et on y ajouta précisément de la musique et des danses populaires. C'est ainsi qu'on monta *Juan Moreira* à Buenos-Aires le 2 juillet 1884. Mais deux ans après, dans un village très éloigné, Chivilcoy, où une troupe s'était installée, on donna une nouvelle représentation de *Juan Moreira* mais cette fois avec une nouveauté. Suivant le conseil d'un habitué, le comédien José Podestá, qui se trouvait être aussi l'impresario de la troupe, fit un choix des répliques les plus importantes du roman, en ajouta d'autres de son invention, et transforma le mimodrame en drame dialogué. Certes, la pièce était bien loin d'être un chef-d'œuvre.

Malgré cela il faut reconnaître que le monde barbare de *Juan Moreira* — comme d'ailleurs celui de la plupart des pièces de ce genre — ainsi que l'a bien fait remarquer un excellent critique littéraire argentin, Alfredo de la Guardia, « *renferme une abondante bien que rude poésie. La forme, la ligne, la couleur, le mouvement, c'est-à-dire la plasticité du gaucho; sa voix, son chant, son attitude menaçante, tout ce qui exprime son lyrisme et sa profondeur dramatique; son idée instinctive et limpide de la liberté de se conduire et de sentir comme il aime; son affection pour la « querencia » et son amour profond de la pampa qui sont des sentiments non prémédités de terre et de patrie, possèdent une rude inspiration. Comme la possède dans son unité en beaucoup de suggestions, le lieu où se promène sa gaillarde figure : la pampa, immense plaine ouverte par la nature pour un peuple qui, sur elle dressé, pourra travailler et chanter les plus hautes beautés, les grandeurs les plus élevées, celles de l'esprit* » (7).

---

(7) A. de la Guardia : *El Teatro Contemporáneo*, Ed. Schapire, Buenos-Aires, 1947.

D'autres pièces de ce genre, dont l'énumération serait ennuyeuse, parurent par la suite faisant partie du répertoire des théâtres, et avec la saynète faubourienne imitée de celle de l'Espagne, pour faire concurrence aux pièces étrangères, la plupart espagnoles, qui se disputaient les quelques scènes de Buenos-Aires. Mais en 1902 on donna la première d'une pièce qu'il faut signaler parce qu'elle marque une rénovation totale des thèmes et des personnages en évitant tout ce qui est spécifiquement « gauchesco » : c'est *La Piedra de Escándalo* (La Pierre d'Achoppement) de Martin Coronado (1850-1919), laquelle, on l'a bien dit, substitua la « bombacha » (8) au « chiripá » (9) et la « chacra » (10) à la pampa sans limites (11). Et avec cela, de nouvelles préoccupations comme les nouveaux problèmes que la répartition des terres imposait à la vie du pays qui, se reflétant sur le drame rural, contribuèrent à son renouveau. Le gaucho commença ainsi à s'effacer du moins du point de vue du protagoniste lyrique et aventurier. De plus, l'expression de prose vulgaire se transmua en vers de roman, dont quelques-uns ont à présent leur place dans le chansonnier populaire. Le drame de Coronado nous présente deux femmes : Rose, séduite par un homme, qui se rachète en acceptant l'amour que lui offre un autre garçon, simple et honnête, et Léonor qui traîne dans la boue de la vie pour s'être donnée à qui ne voulait que sa fortune. D'ailleurs un autre contraste nous est présenté par l'auteur : celui de l'homme travailleur et de ses frères fainéants.

Coronado écrivit d'autres pièces qui n'eurent pas de succès, parmi lesquelles la deuxième partie de *La Piedra de Escandélo*. Il s'agit de *La Chacra de don Lorenzo* (*La Chacra de Don Laurent*) qui ne fut pas un échec imputable au public mais à la qualité de l'œuvre.

Enrique García Velloso (1880-1938), alors presque inconnu, apporta aussi sa collaboration avec un drame : *Jésús Nazareno*, malheureusement sans vigueur. Nicolás Granada (1840-1915) livrait : *Al Campo!* (A la Campagne!) où se trouvent mêlées l'atmosphère de la vie rurale et celle de la ville. Ces pièces n'étaient qu'une timide ébauche du futur théâtre du Rio de la Plata qui montrera sa vraie puissance avec le réalisme de Florencia Sánchez (1875-1910), dont la première pièce dramatique fut représentée dans un théâtre de Buenos-Aires en 1903. Le trait le plus remarquable de l'apport de Sánchez au théâtre (12)

(8) Culotte courte ouverte sur les côtés.

(9) Morceau d'étoffe que les gauchos mettent par-dessus leurs caleçons en guise de culottes.

(10) C'est le nom qui désigne chez nous un carré de terre où l'on cultive surtout des céréales. Les animaux — vaches, cochons, volailles — sont en petit nombre et destinés à couvrir les besoins personnels du cultivateur et de sa famille, qui y habitent dans une modeste demeure.

(11) R.-F. Giusti : *Literatura y Vida*, Ed. Nosotros, Buenos-Aires, 1939.

(12) Florencio Sánchez naquit en Uruguay où s'éveilla sa personnalité. Son adolescence et sa jeunesse jusqu'à sa vingt-cinquième année se passèrent dans sa patrie. « Mais c'est en Argentine que s'exprima son art puisqu'il y a produit la plus grande partie de son œuvre. Son théâtre presque en entier est fait de motifs argentins ou en tout cas situés dans ce milieu, et de même reliés profondément au milieu et à l'histoire théâtrale de l'Argentine ». A. Zum Felde, *Proceso Intelectual del Uruguay*, Ed. Claridad, Montevideo, 1941.

hommes ne pourront pas se mettre d'accord, bien sûr. Mais cela leurs fils le feront. C'est le sang nouveau, le fils du gaucho et la est d'avoir profité des méthodes littéraires qui s'imposaient alors en Europe, et spécialement de la technique théâtrale qui était à la mode, pour l'appliquer au développement des thèmes américains. Son inspiration, on l'a bien noté, il faut la chercher en dernier lieu chez Ibsen, Sudermann ou Bracco (13). Mais seulement comme point de départ parce que ses drames ruraux crient constamment les conflits, les problèmes de notre pampa, montrant des personnages de notre campagne, conflits posés entre l'individualisme hérité de notre ancien campagnard contre l'épanchement du droit, la lutte entre l'esprit créole traditionnel et statique, et l'élan de l'esprit rénovateur. Situation dont les facteurs ne peuvent pas se retrouver en d'autres lieux, au moins de la même façon, puisqu'ils obéissent à une réalité du pays.

Mais ce réalisme de Sánchez dont l'idéologie anarchiste est à la base de son théâtre toujours au service du drame à thèse, achève le renouveau total de notre vieux drame rural.

Jusqu'à l'arrivée de Sánchez, le gaucho avait été considéré, et d'une manière simpliste, comme un insoumis à la loi et à la justice, reflet du mépris auquel il était condamné, ses aventures amoureuses et ses affaires d'honneur toujours entachées de sang et racontées en vers rugueux se succédaient sur la scène. Maintenant le gaucho, qui avait déjà changé ses vêtements, sera présenté comme un homme qui vient exposer un problème vital imminent ou une injustice sociale qui doit être aussitôt après résolue ou réparée.

Dans cette veine - Sánchez est aussi l'auteur de pièces magnifiques qui se déroulent dans le milieu urbain et dont l'étude ne rentre pas dans ce cadre - il faut bien signaler ses drames : *La Gringa* (1904) (14), *Barranca Abajo* (*Sur la Mauvaise Pente*) (1905), et encore il faut aussi tenir compte de *M'Hijo el « Dotor »* (*Mon Fils le Docteur*) considérant le milieu où l'action a lieu, en partie cependant, et aussi les deux principaux personnages : le père, homme simple et campagnard tout à fait traditionnaliste et son fils qui est médecin et lui oppose de fausses doctrines sur le progrès et la culture, recueillies pendant son séjour à la ville.

Pour sa part *La Gringa* nous parle de la fécondité de la terre, de la population des pampas, dues à l'effort de l'immigrant, effort douloureux mais constant et à la fin triomphant : c'est le laboureur italien qui fait partie du groupe colonisateur étranger le plus nombreux. Ici s'affrontent une fois encore deux figures de ce milieu : le vieux créole, ancien propriétaire à qui, petit à petit, on enlève sa terre, et l'immigrant qui malgré son caractère méfiant et craintif, est un fécond travailleur. Ces

---

(13) Chose curieuse, il n'a pas subi l'influence de la littérature française, singulière exception parmi les écrivains du Rio de la Plata de sa génération.

(14) Gringo-ga : Dans les pays sud-américains on appelle ainsi les étrangers — surtout les italiens — qui parlent mal l'espagnol.

fille de l'étranger née dans notre pays. Ils s'aiment et s'uniront. « De là jaillira la race puissante de l'avenir », dit un personnage de la pièce.

De son côté, *Barranca Abajo* raconte les déboires d'une famille campagnarde qui par la faute de ses propres membres, les uns vicieux, les autres malades, va roulant sur la mauvaise pente en proie à la misère et au désespoir. Par des manœuvres tortueuses, un vieillard se trouve évincé de son « estancia » et dépouillé de presque tout son troupeau pendant que les siens continuent à vivre avec la complicité des coupables, dans l'aisance et l'oisiveté. Les choses vont toujours de mal en pis, et tous sont obligés d'aller vivre dans un pauvre « rancho » qui ne leur appartient pas. Là, la misère frappe encore le chef de famille et l'honnêteté des siens devient le jouet des responsables du malheur familial. Enfin le pauvre vieillard, victime de l'injustice, se tuera.

« *Il est évident,* dit Alfredo de la Guardia, *que l'intention l'emporte sur la forme dans le théâtre de Sánchez, et que sa forte impulsion vitale compense en grande partie une composition technique assez précaire et simple. Théâtre à caractère plutôt qu'étude psychologique en relation avec l'époque, théâtre à thèse plutôt que de profonde pensée, il excelle d'abord par la vision active de ses milieux humains et il est encore aujourd'hui, malgré ses insuffisances, le plus robuste, du point de vue de son temps et de son école, parmi ceux de toute l'Amérique espagnole.* » (15).

Bref, le théâtre argentin qui montrait le gaucho comme un romantique traversant la pampa, accablé par la douleur d'un destin tragique, commence à remplir un rôle plus important, surtout plus en contact avec les réalités.

Il ne finira pas ici, bien entendu. A ce propos il faut remarquer l'existence d'une suite d'ouvrages similaires jusqu'à nos jours. Mais l'expression la plus significative de ces réalités argentines demeure sans discussion le roman moderne qui dépeint notre campagne, ses habitants et leurs âmes, avec toute la précision désirable.

Cependant je ne m'occuperai pas de cet aspect puisque mon but était seulement d'indiquer les traits généraux de notre drame rural dans les premières étapes de sa vie.

E.-A. DUGHERA.

---

(15) A. de la Guardia : ouvr. cit.

COMMUNICATIONS

A PROPOS DE LA REPRISE DE "MARIE TUDOR"

La surprise a été grande de voir Jean Vilar, même après *Ruy Blas*, ressusciter *Marie Tudor*, qui est bien avec *Angelo* la plus extravagante et la plus plate des œuvres dramatiques de Victor Hugo. Jamais Hugo n'a frôlé de plus près le mélodrame. L'entreprise du T.N.P. a été accueillie avec sympathie et un réel sentiment d'admiration pour ce tour de force. On n'a pas pu cacher pourtant que, parmi le public, le rire s'était élevé parfois aux endroits mêmes où l'auteur avait attendu un effet de pathétique.

Il y a bien, malgré tout, tour de force et il ne manque pas d'intérêt de déterminer par quels moyens il a été obtenu, car on se doute peut-être que la *Marie Tudor* de Victor Hugo a été sérieusement remaniée par Vilar pour que la pièce devienne acceptable. Le texte a été amputé largement, certaines formules modifiées, comme on va le voir par quelques exemples empruntés à la deuxième partie du drame (exactement à partir de la scène 6 de la II[e] journée).

Certaines coupures ont pour but évident d'atténuer l'aspect exagérément mélodramatique de l'œuvre. Lorsque Joshua remet à Jane les clefs de la Tour de Londres, il précise :

JOSHUA : « *Il y a douze portes à ouvrir et à fermer d'ici au bord de l'eau. Vous en avez pour un bon quart d'heure.* »

JANE : « *Un quart d'heure! douze portes! c'est affreux!* »

Ces deux répliques furent coupées.

Lorsque le cortège funèbre défile sur scène (effet repris de *Lucrèce Borgia*, et que Dumas utilise largement dans *Catherine Howard*, dans *l'Alchimiste*), maître Eneas, en grand manteau noir, son bâton blanc de constable à la main, marchant en tête, déclame :

« *Celui qui marche à ma suite, couvert de ce voile noir, c'est très haut et très puissant seigneur Fabiano Fabiani, comte de Clanbrassil, baron de Dinasmonddy, baron de Darmouth en Devonshire, lequel va être décapité au Marché de Londres, pour crime de régicide et de haute trahison. — Dieu fasse miséricorde à son âme!* »

Cette formule, solennelle et grandiloquente, revient trois fois au cours du défilé. Vilar ne la conserve qu'une seule fois et laisse de côté l'effet mélodramatique attendu par Hugo de cette répétition, de cet appel lugubre, éloigné d'abord, qui s'amplifie et s'efface peu à peu.

Beaucoup plus nombreuses sont les coupures qui s'inspirent du désir d'alléger le texte de tous les traits de *couleur locale* que Hugo a multipliés tout au long de son drame. C'est à propos de *Marie Tudor* que Hugo, pour la première fois, fournit sa bibliographie, afin de faire apprécier au lecteur « la quantité et la qualité des recherches

faites par lui » : le catalogue s'étend sur trois longues pages. Cette érudition s'étale à chaque instant et le metteur en scène s'en est trouvé autant de fois encombré :

TEXTE DE HUGO	TEXTE DE LA REPRISE
MARIE : « *Toi, chevalier! toi, gentilhomme! toi, seigneur! Mais compare-toi donc un peu à ceux qui sont cela, misérable! Mais regarde, en voilà autour de toi, des gentilshommes! Voilà Bridges, baron de Chandos; voilà Seymour, duc de Somerset; voilà les Stanley, qui sont comtes de Derby depuis l'an* 1485! *voilà les Clinton, qui sont barons Clinton depuis* 1298! *Est-ce que tu t'imagines que tu leur ressembles à ces gens-là, toi?* » (II, 7.)	« *Toi, chevalier! toi, gentilhomme! Mais compare-toi donc un peu à ceux qui sont cela, misérable! Mais, regarde, en voilà autour de toi, des gentilshommes! Est-ce que tu t'imagines que tu ressembles à ces gens-là, toi?* »

Mêmes coupures dans l'énumération des trahisons qui se sont succédées pendant le règne :

TEXTE DE HUGO	TEXTE DE LA REPRISE
MARIE : « *Il y a eu le complot de Pietro Caro, qui a fait le mouvement d'Exeter et qui correspondait avec Madame Elisabeth par le moyen d'un chiffre taillé dans une guitare. Il y a eu la trahison de Thomas Wyatt, qui a soulevé le comté de Kent. Il y a eu la rébellion de Suffolk, lequel a été saisi dans le creux d'un arbre après la défaite des siens...* » (II,8)	« *Il y a eu le complot de Pietro Caro, qui correspondait secrètement avec Madame Elisabeth par le moyen d'un chiffre taillé dans une guitare. Il y a eu la trahison de Thomas Wyatt; il y a eu la rébellion de Suffolk.* »

Dans la liste des prétendants à la main de la reine sont escamotés le fils du roi des Romains, le prince de Piémont, l'infant de Portugal, le cardinal Polus, le roi de Danemark et lord Courtenay (III, 1, 4).

Les petits détails caractéristiques, appelés à reconstituer *l'atmosphère* d'époque, sont pour la plupart écartés de la même façon : le lord chancelier accuse simplement Fabiano du crime de lèse majesté, sans se référer à « *la loi normande et au statut* 25 *du roi Henri VIII* » (II, 8) ; Simon Renard omet de préciser que les condamnés, après jugement, « *sont revenus à la Tour précédés du bourreau, la hache tournée vers leur visage* » (III, 1, 4) et Marie Tudor n'énumère plus les dons que le bourreau avait reçus des rois qui l'ont précédée : d'Henri VIII, une « *agrafe en diamants de son manteau* », d'Edouard VI « *un hanap d'or ciselé* » (II, 9).

Jamais peut-être n'a été plus manifestement démontrée l'inutilité de cette couleur locale, purement extérieure, souci permanent des dramaturges romantiques, et qui n'apparaît plus aujourd'hui que comme un clinquant superflu.

On s'est moqué, gentiment, de la *frénésie* avec laquelle les personnages de *Marie Tudor* expriment leurs sentiments. A la représentation pourtant, on ne retrouve plus trace des passages les plus outrés. Plus de ce satanisme (« *Cet homme sort de l'enfer!* », II, 8; « *Je reviens de l'enfer!* », III, 1, 7) que Dumas lui aussi utilisait si généreusement dans *Antony*. Surtout l'expression du sentiment amoureux perd de sa véhémence : qu'on en juge par quelques passages,

choisis entre bien d'autres, qui ont été supprimés à la représentation, et qui appartiennent tous à la même scène (III, 1, 1) :

GILBERT : « *Du jour où je n'ai plus été aimé, j'ai été mort. Oh! vraiment mort, Joshua!* »

« *Jane, votre Jane, sans tache, votre Jane si pure, votre amour, votre orgueil, votre lys, votre trésor...* »

« *Je baiserais le bas de sa robe, et je lui demanderais pardon, si elle voulait de moi. Elle serait dans le ruisseau de la rue, avec celles qui y sont, que je la ramasserais là et que je la serrerais sur mon cœur, Joshua!* »

Plus loin, le personnage s'écrie :

« *Tu m'aimes! Elle m'aime, mon Dieu! C'est bien vrai, c'est bien elle qui le dit, c'est bien sa bouche qui a parlé, Dieu du ciel!* » (III, 1, 7.)

Dans le texte de la représentation, Gilbert dit simplement, de façon plus prosaïque : « *Jane!* ».

Jane n'est pas en reste de formules passionnées, retranchées elles aussi, comme celle-ci :

« *Je me coucherai le jour à tes pieds, la nuit à ta porte. Je te regarderai travailler, je t'aiderai, je te donnerai ce qu'il te faudra.* » (III, 1, 7.)

Il n'est pas de *tirade* qui ne soit écourtée, dans le rôle de la reine surtout : au cours de la longue, trop longue scène du 3e acte entre Marie et Jane (il faut bien laisser au cortège le temps d'arriver au lieu du supplice), Marie crie son amour, sa douleur, sa haine du peuple et de Simon Renard. Cette déclamation trop chargée n'est plus tolérable et des répliques entières sont sacrifiées. Dans le texte qui suit, les phrases en italique ont été retranchées au rôle :

MARIE : « Oui, toi et moi, deux femmes, voilà tout ce qu'il a pour lui, cet homme. Contre lui, tout le reste! toute une cité, tout un peuple, tout un monde! *Lutte inégale de l'amour contre la haine! L'amour pour Fabiano, il est triste, épouvanté, éperdu; il a ton front pâle, il a mes yeux en larmes, il se cache près d'un autel funèbre, il prie par ta bouche, il maudit par la mienne. La haine contre Fabiano, elle est fière, radieuse, triomphante, elle est armée et victorieuse, elle a la cour, elle a le peuple, elle a des masses d'hommes plein les rues, elle mâche à la fois des cris de mort et des cris de joie, elle est superbe, et hautaine, et toute puissante, elle illumine toute une ville autour d'un échafaud! L'amour, le voici, deux femmes vêtues de deuil dans un tombeau! la haine, la voilà!* — Oh! ville infâme! ville révoltée! ville maudite! ville monstrueuse qui trempe sa robe de fête dans le sang, et qui tient la torche au bourreau! *Tu en as peur, Jane, n'est-ce pas? Est-ce qu'il ne te semble pas, comme à moi, qu'elle nous nargue lâchement toutes deux, et qu'elle nous regarde avec ses cent mille prunelles flamboyantes, faibles femmes abandonnées que nous sommes, perdues et seules dans ce sépulcre?* Jane, l'entends-tu rire et hurler, l'horrible ville? Oh! l'Angleterre! l'Angleterre à qui détruira Londres! *Oh! que je voudrais pouvoir changer ces flambeaux en brandons, ces lumières en flammes, et cette ville illuminée en une ville qui brûle!* »

Toute la scène est ainsi expurgée d'une partie de ses excès de rhétorique déclamatoire.

Mais les coupures les plus fréquentes portent sur le *style* lui-même. Certaines expressions sont écartées comme prêtant trop à sourire : Marie Tudor déclarant « *Je ne suis pas tout d'une pièce* » (III, 1, 4) ou s'écriant qu'il lui suffit de « *frapper du pied pour faire sortir de terre un échafaud* » (II, 7). Le metteur en scène n'a pas non plus conservé les formules trop contrastées, si chères à Hugo :

« *Ce cou blanc où j'avais mis un collier d'or, j'y veux mettre une corde.* » (II, 7.)

« *Il nous brave maintenant, je crois! le ver devient serpent!* » (II, 7.)

« *Est-ce que la canaille vous intimide? Est-ce que les épées ont peur des bâtons?* » (III, 1, 9.)

Le mélange des expressions familières et des expressions emphatiques est devenu lui aussi intolérable, comme une affectation de banalité sous prétexte de naturel : les phrases incises, les « *tu la vois bien,* dis », les « *vous ne savez pas, vous autres* », les « *tenez* », les « *n'est-ce pas?* », les répétitions empruntées à la conversation parlée, tout cela a dû tomber à la représentation.

La leçon n'est pas nouvelle : le drame romantique est l'expression de la sensibilité et surtout du style dramatique très particulier d'une époque. On peut être sûr que, si Jean Vilar n'avait pas pris la sage précaution d'édulcorer le texte de *Marie Tudor,* le spectacle eût été insupportable. Mais Hugo ne retrouverait plus, dans cette version remaniée, ni son texte ni ce qui constituait à ses yeux une partie des beautés de l'œuvre. Il protesterait sans doute, comme le faisait Théophile Gautier au lendemain d'*Angelo,* lorsqu'il constatait qu'on avait, à la représentation, supprimé un tableau entier : il n'est pas bon, écrivait-il « de casser le nez et les doigts aux bas reliefs, et d'ébarber une cathédrale de ses guivres et de ses tarasques ».

MAURICE DESCOTES.

FRÉDÉRIC LEMAÎTRE

Les Archives des Justices de Paix déposées en partie aux Archives départementales de la Seine sont une mine qui n'a pas encore été systématiquement exploitée par les écrivains et les historiens du théâtre.

Voici entre beaucoup d'autres, une pièce inédite concernant Frédérick Lemaître.

C'est après son triomphe dans l'Auberge des Adrets *à l'Ambigu. Malgré un succès qui continue de lui sourire* (*on le nomme déjà* « le meilleur acteur du boulevard », *il habite* 1, *rue du Faubourg-du-Temple et se fait appeler aussi* « *hommes de lettres* ») *Frédérick a oublié de payer son ancienne logeuse. Elle a tenté vainement de se concilier avec lui. Il ne s'est pas présenté. Alors, elle l'attaque en Justice de Paix. Frédérick, nous le voyons ci-après, ne s'en soucie guère et ne répond même pas à la citation.*

27 juillet 1825
N° 609

Feuille de l'audience publique de la Justice de Paix du cinquième arrondissement de Paris Dépt. de la Seine présidé par Monsieur Jacques Gabriel Leguel, avocat à la Cour Royale, juge de paix, le mercredi vingt sept juillet mil huit cent vingt cinq Barthelemy Nicolas Cochet greffier tenant la plume ————

Entre la Dame Lamy tenant l'hôtel garni de la Mayenne, rue de Duphot N° 6 y demte patenté pour la pte année adresse (1) aux fins de la citation du vingt trois juillet pret mois enregée d'une part ————————

Et le Sr frédéric Lemaître, homme de lettres et acteur à l'ambigu comique demt à Paris, rue du fbg du temple N° 1er défeur (2) aux fins de la citation sus-datée non comparant d'autre part ————

(1) pour demanderesse.
(2) pour défendeur.

Nous, juge de Paix susdit après avoir entendu de nouveau la ddresse en ses conclusions attendu que la demande n'est pas contestée avant contre le défeur non comparant ni personne pour lui quoique dûment cité appelé et attendu en la manière ordre et accoutumée à donné défaut et pour le profit d'icelui jugeant en pr (3) ressort condamnons le défeur à payer a la ddresse la som. de vingt francs cinquante cinq centimes qu'il lui doit pour la location d'une quinzaine de la chambre garnie qu'il occupe chez elle et pour petites fournitures à lui faite avec les intérêts à compter du jour de la demande et aux dépens que nous avons liquidés à trois francs quatre vingt dix cmes outre le coût, l'enregt et la s.fion (4) de notre present jugement qui sera exécuté selon sa forme et teneur sans appel et sera signifié par louis marcellin toujard l'un de mes huissiers audienciers que nous commettons d'office à cet effet.

ARCHIVES DE LA SEINE
JUSTICE DE PAIX
VIe Aricien
Ds U1 83.

LES MAFEY A LONDRES

En septembre 1828, un spectacle de marionnettes : Le Théâtre Français du petit Lazary dirigé par MM. Maffey, s'installa à Argyll Rooms, dans Regent Street, à Londres. Il annonçait qu'il s'était auparavant présenté dans différentes capitales européennes et en Angleterre, dans de nombreuses villes de province. Les représentations étaient données dans un mélange d'anglais et de français que le *Times* déclarait « tout à fait agréable. Arlequin parle avec beaucoup d'éloquence et son discours est aussi bigarré que son vêtement et parfaitement intelligible. L'ensemble du spectacle est très habile, très amusant et tout à fait digne d'encouragement. » La saison eut un grand succès et dura près de 8 mois, jusqu'en mai 1829, avec au programme 18 pièces, jouées chacune durant une semaine. Chaque programme comprenait, en outre, un ballet et une reconstitution de batailles ou sièges fameux. Les marionnettes avaient 2 pieds de haut et pouvaient faire de remarquables tours et transformations : une table se métamorphosait en dragon ailé, Arlequin mangeait un plat de macaroni, buvait une bouteille de vin et allumait deux chandelles.

Le répertoire était très proche de celui introduit à Londres, en 1770 par le Théâtre Italien des Fantoccini, avec beaucoup d'arlequinades dans la tradition de la Commedia dell'Arte. Il comprenait aussi quelques mélodrames et opéras français contemporains, comme pour ceux joués au Théâtre des Variétés Amusantes de Londres (1). c'était sans doute leur première traduction en Angleterre.

Le répertoire des Maffey était essentiellement un répertoire à l'ancienne mode, — ce qui était souvent le cas pour les Théâtres de Marionnettes, — comptant sur les succès du XVIIe siècle et abandonnant la production dramatique contemporaine. Ce fut probablement l'une des dernières troupes à suivre cette tradition, car peu après, aussi bien en France qu'en Angleterre, les mélodrames romantiques supplantèrent totalement le vieux répertoire italien.

(3) pour premier.
(4) pour signification.
(1) Cf, R.H.T. IV, 1953, p. 290.

J'ai décrit la saison londonienne dans mon *History of the English Puppet Theatre* (2), mais je n'avais pu donner dans ce volume le tableau complet des représentations. Il m'a paru utile de le faire ici. Les pièces étaient affichées, indifféremment en français ou en anglais.

Pièces inspirées de la Commedia dell'Arte :

Harlequin Prince by Magic, or la Fée Bienfaisante.
Le Vieillard Dupé, or Arlequin Rammoneux.
Arlequin avalé par la Baleine.
Arlequin Juge et Partie.
Pytagoras, or Harlequin the Deliverer.
The Death of Don Juan, or the Spectre's Visit.
The Magician, or the Intrepid Harlequin.
Harlequin of All Work, or 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Arlequin President, or le Coffre Infernal.
Harlequin swallowed by a Whale, or the Valet Magician.
Harlequin Statue.
Harlequin's Voyage and Disasters.
A Visit to Paris (or Naples), or a Lesson Worth Learning.

Opéras	*Livret*	*Musique*	*Première représentation*
Zemire et Azore, or Beauty and the Beast.	Marmontel	Grétry	1771
Richard Cœur de Lion.	Sedaine	Grétry	1784
The Danaides, or the Ninety Nine Victims.	de Chavagnac et Desaugiers.	Salieri	joué 300 fois à la Porte St-Martin, 1819.

Mélodrames

La Bataille de Cronstadt.

L'Attaque de Convoi. Récit de l'embuscade de quelques troupes napoléoniennes dans un défilé des Apennins, « représenté 200 fois au cirque Franconi ».

Il semble possible qu'en raison de la prononciation, les anglais n'aient pu saisir l'orthographe et que les « Maffey » se soient en réalité appelé MM. Mathieu. Leur théâtre fut sans doute réputé, mais il n'est mentionné ni par Magnin, ni par Maindron. Toutes informations sur eux et sur le Théâtre du Petit Lazary seraient les bienvenus.

George Speaight.

GIACINTO GALLINA

Cosi va il mondo, bimba mia, de Giacinto Gallina, fut représenté chez Mme Adam.

Mme Renée Lelièvre souhaiterait toutes informations possibles sur cette pièce et sa représentation.

(2) Cf. R.H.T., I, 1956.

SUR UNE EXPOSITION DE MARIONNETTES

L'exposition de marionnettes qui eut lieu du 24 avril au 7 mai, librairie Bonaparte, à Paris, a suscité un intérêt considérable dans les milieux spécialisés. La collection présentée réunissait des marionnettes à gaine, à fil et des fantoches à tringle. Quelques-unes parmi les plus anciennes appartinrent au théâtre des Lilliputiens Dulaar-Roussel après avoir été les acteurs du Théâtre Forain Garat. Marionnettes du XIX^e^ siècle évidemment dont l'ensemble témoigne de la patiente contribution des collectionneurs à l'histoire d'un art toujours vivant et sert à la connaissance du Théâtre tout entier.

Gaston Baty a dit que l'erreur du marionnettiste forain avait toujours été de vouloir imiter le théâtre. Aussi retrouvons-nous dans les marionnettes les reflets de l'évolution des grands théâtres et des petits, et ce, moins dans les costumes que dans l'agencement mécanique des poupées. Par réciprocité on peut approximativement dater la confection d'une marionnette si l'on sait exactement le personnage qu'elle représente, c'est ainsi qu'il semble bien que l'une des deux poupées à caractère anglais, *Le roi Lear* est consécutive à l'introduction du Théâtre de Shakespeare avant 1830 sur la scène française. Comme les deux nègres danseurs de cake-walk datent du succès de cette danse au music-hall et au cirque au début du XX^e^ siècle.

Si, dès 1865, la loi sur la liberté des théâtres marqua le début du déclin des marionnettes en France, les directeurs de spectacles durent pour retenir leur public habituel s'efforcer de présenter leurs poupées revêtues de tous les atours désirables. Le costume est plus riche, leur construction mieux étudiée. Les marionnettistes avaient déjà utilisé tous les « trucs » mécaniques des mises en scène de la Commedia dell'Arte, de la pantomime arlequinade et des pantomimes féeriques. Mlle Javotte, une poupée à tringle, en tôle peinte, à transformations, confectionnée vers 1840, reste dans l'esprit de l'accessoire truqué, cher à la pantomime anglaise importée par les frères Laurent au Théâtre des Funambules et au Cirque Olympique. Le polichinelle français des cabottants d'Amiens n'est pas moins curieux que l'arlequin à guitare dorée (1890), que le funambule à accessoires animés, que les nombreux clowns à perruque, à chapeau de laine ou à échasse, que la jongleuse, ancêtres aux gestes incertains encore des musiciens du cirque Fracassini de Vittorio Podrecca ou des acrobates du Théâtre de Genève.

L'imitation plus réaliste des gestes humains quand Holden ajouta des fils aux marionnettes à tige et la préparation de figures plus spécialement conçues pour un répertoire emprunté au théâtre, favorisèrent la naissance d'un nombre considérable de personnages sans

autre considération que de faire riche, en multipliant la figuration. La tête, principal élément de la marionnette à gaine, ne fut plus que le complément du vêtement, qui sans égaler la magnificence des costumes du music-hall à grand spectacle, s'inspire de ses décors et de sa mise en scène par le choix des étoffes et de leurs couleurs.

L'exposition de la rue Bonaparte montrait deux danseurs bulgares riches en couleurs dont l'un à moustaches disparaissant dans ses narines, l'autre, par un subterfuge approprié, souffle de la fumée dans sa pipe. Technique de l'illusion sinon de la manipulation, on sent là l'influence de Robertson, de Robert Houdin et de leurs successeurs : un général transforme à vue son bonnet d'astrakan en coupe de fruits; un squelette, dans la tradition de Holden, perd ses membres et les rajuste à volonté...

Chaque marionnette pose des problèmes délicats de confection et d'appartenance — on ignore à peu près tout des auteurs qui sculptèrent les têtes de bois des premières marionnettes comme on ignore quel théâtre les utilisa le premier... Les factures sont diverses sans qu'on puisse les attribuer à tel ou tel marionnettiste connu, à tel ou tel bricoleur-sculpteur forain. Si quelques types, surtout dans le Guignol Lyonnais ou Liégeois, portent la marque d'un esprit particulier animant le répertoire, on peut dire que la plupart des poupées sont des personnages interchangeables à caractère fonctionnel indéterminé — on les retrouve de père en fils et en général, dans les familles de marionnettistes et dans les paniers de matériel, sans qu'on sache d'où elles viennent, pour quelle pièce et dans quel esprit elles ont été créées. Elles intéressent le collectionneur davantage que l'historien.

TRISTAN REMY.

(Photo Paul de Cordon)

Mademoiselle Javotte, marionnette à tringle, à transformation, tôle peinte, (début du XIX^{e} siècle).

(Photo Paul de Cordon)

Nègres, habits de satin noir, jabots de dentelles,
(fin du XVIII^{e}, début du XIX^{e} siècle ?)
(Acquis par l'Université de McGill)

IN MEMORIAM

PIERRE MICHAUT

Pierre Michaut, spécialiste des questions chorégraphiques, et qui, de temps à autre, adressait à La Revue des notules sur les ouvrages consacrés à cet art, vient de mourir des suites d'une longue maladie.

Président de « l'Association des écrivains et critiques de la danse » — dont il défendit avec autant de fermeté que de diplomatie les droits professionnels, il laisse divers ouvrages dont une étude intitulée *Le Ballet contemporain* (Plon édit. 1950) qui restera un document précieux sur vingt années (1930-1950) d'art chorégraphique.

D'une culture étendue, ses jugements faisaient montre d'un grand amour pour cet art du ballet auquel, avec l'art cinématographique, il consacra durant toute sa vie, l'essentiel de ses activités.

André André

LEON VALLAS

Léon Vallas vient de mourir à l'âge de 77 ans. Il était docteur es-lettres, membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, ville dans laquelle il tenait tout dernièrement encore une tribune de critique musical.

Avec Léon Vallas disparaît un des représentants de l'Ecole de musicographie, du commencement de ce siècle, qui comptait, entre autres les Laloy, Landormy, Boschot... Sa carrière fut entièrement consacrée à la musique, tant comme journaliste que comme écrivain, luttant, non sans passion, contre la médiocrité et contre tous les snobismes.

Une grande partie de son activité a été consacrée à la rédaction de nombreux ouvrages sur Claude Debussy : *Debussy* (Plon, 1917), *Les idées de Claude Debussy* (Lib. de France, 1927), *Claude Debussy* (Pres. univ. 1944) qui font autorité. On lui doit aussi une étude fort approfondie sur *La musique de théâtre aux* XVII^e^ *et* XVIII^e^ *siècles,* deux volumes extrêmement fouillés sur *Vincent d'Indy* (Albin Michel, 1946) et tout récemment encore une *Véritable histoire de César Franck* (Flammarion).

Son érudition n'avait d'égal que son immense probité et la vivacité de ses propos ne faisait que cacher son grand amour d'un art qu'il n'a cessé de servir avec autant de sensibilité que de perspicacité.

André Boll.

NOS EMISSIONS
"PRESTIGE DU THEATRE"

SAISON 1956-1957 (Suite)

II

PANORAMA DU THEATRE ITALIEN DES ORIGINES A NOS JOURS

(27 mars - 10 juillet)

Le Comédien :
André Brunot, Doyen honoraire de la Comédie Française,
Paul-Emile Deiber, Sociétaire de la Comédie Française.

La Comédienne : Micheline Boudet,
Sociétaire de la Comédie Française,

Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Les Laudes Franciscaines et les représentations Sacrées. - De l'Arioste au Cardinal de Bibbiena. - De Machiavel à Angelo Beolco, dit Ruzzante. - Retour au naturel. Angelo Beolco, dit Ruzzante, Poète et Comédien. - La Fable Bocagère. - La recherche d'un style tragique ou l'expérience manquée. - La Commedia dell'Arte ou le Théâtre des Comédiens. - Introduction au théâtre et à la vie de Carlo Gozzi. - Carlo Gozzi et la Comédie Fiabesque. - La Vengeance de Zeim, roi des Génies ou Gozzi raconté par lui-même. - Goldoni ou le Molière de l'Italie. - Carlo Goldoni. - Nostalgie de la Grandeur. - Le Risorgimento. - Gabriele d'Annunzio, Humaniste, poète et Condottiere. - Bilan, Génie de l'Italie.

Ont participé à ces émissions : Mmes Tania Balachova, Danielle Condamin, France Descaut, Claude Nollier, Noémie Pérugia. MM. Jacques Amyran, Alain Carel, Jacques Charon, Roger Cotte, Jean-Pierre Cotte, Paul-Emile Deiber, Jean Desailly, Jacques Fabbri, André Gilles, Gabriel Jabbour, Maurice Jacquemont.

III

LES ORIGINES DU CONSERVATOIRE NATIONAL D'ART DRAMATIQUE

(17 juillet - 7 août)

Le Comédien : Paul-Emile Deiber,
Sociétaire de la Comédie Française

La Comédienne : Anne Pérez
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel
En visite : Paul Abram, Directeur Honoraire
du Conservatoire National d'Art Dramatique

Fondation tardive d'une Ecole Royale de Comédiens. - Le Citoyen Sarrette, chef de la Musique de la Garde Nationale et Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation (1789-1815). - De quelques grands maîtres : de Le Kain à Samson. - Maîtres et Elèves, de Samson à nos jours.

A participé à ces émissions : Mme Béatrix Dussane.

Textes de Léon Chancerel
avec la collaboration de Daniel Bernet.

SAISON 1956-1957

I

SCANDALES, CABALES, CENSURE

(11 septembre - 18 décembre)

Le Comédien :

Julien Bertheau, Sociétaire de la Comédie Française
André Brunot, Doyen Honoraire de la Comédie Française
Jacques Toja

La Comédienne :

Denise Noël, Sociétaire de la Comédie Française
Françoise Seignier

Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Pour ou contre la censure. - Du Moyen-Age à Richelieu. - Le Roi Soleil et sa politique théâtrale. - De quelques censeurs du XVIII[e] siècle. - Figaro ci, Figaro là, Beaumarchais partout. - De la Folle Journée à l'Ami des Lois. - Du Jugement Dernier à l'Intérieur des Comités Révolutionnaires. - Napoléon et le Théâtre. - Claqueurs, Siffleurs, Romains et Chevaliers du Lustre. - Du retour des Bourbons aux Journées de Juillet. - L'Offensive romantique, Victor Hugo et la censure. - L'Affaire du Roi s'amuse. - De l'Empire Libéral à la Troisième République, Antoine et le Théâtre Libre. - De Thermidor à Coriolan.

Ont participé à ces émissions : MM. Jacques Amyran, Alain Carel, Michel Etcheverry, Jacques Hilling, Bernard Lajarrige, André Reybaz, Henri Rollan, Daniel Sorano, André Var.

Textes de Léon Chancerel

II

LES DEUX CORNEILLE ET LEUR TEMPS

(*en cours*)

Le Comédien : Daniel Sorano
La Comédienne : Maria Casarès
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

LIVRES ET REVUES

BRÉSIL

Une nouvelle revue de Théâtre.

La Revue mensuelle « Teatro Brasileiro » (491 rue Maranhaô, Saô Paulo) en est à son sixième fascicule; son succès ne fait que s'affirmer à chaque numéro, toujours en progrès sur le numéro précédent. Elle offre des informations abondamment illustrées non seulement sur le théâtre brésilien, mais sur le mouvement théâtral dans le monde entier. En outre, chaque numéro contient une bonne pièce représentée sur une des scènes du pays.

Le directeur-fondateur de « Teatro Brasileiro » est M. Alfredo Mesquita, le grand rénovateur et animateur du théâtre brésilien contemporain; couronnant son œuvre d'homme de théâtre complet, il a créé, il y a quatre ans, une Ecole d'Art dramatique qui vise, comme naguère, celle de notre maître Jacques Copeau, à former des comédiens cultivés et honnêtes.

Decio de ALMEIDA PRADO. — **Apresentação do teatro brasileiro moderno,** Sao Paulo, Livraria Martins édit., 1956.

Il manque un ouvrage d'ensemble sur l'histoire du théâtre brésilien, ou, si l'on préfère, du théâtre au Brésil. Le livre de M. Decio de Almeida Prado vient en partie combler cette lacune. Celui-ci, jeune professeur de philosophie, professeur aussi d'histoire du Théâtre à l'Ecole dramatique de M. Mesquita, est devenu, en quelques années, le critique le plus écouté du Brésil. A une information très vaste (il connaît admirablement, en voyageur et en lecteur, le théâtre de l'Ancien et du Nouveau monde), il joint un goût très sûr et des opinions très formées. La matière de cet épais volume embrasse la période qui va de 1947 à nos jours; au vrai, la renaissance du véritable théâtre au Brésil, lequel a subi trop longtemps l'écrasante et presque exclusive concurrence du cinéma, ne date guère que d'une quinzaine d'années, en réalité du séjour de Louis Jouvet en Amérique Latine pendant le temps de l'occupation. Il est un fait, l'auteur de ce livre n'a pas de peine à nous le démontrer, le Brésil a maintenant des auteurs dramatiques, des salles de théâtres, des compagnies homogènes, d'excellents comédiens professionnels.

Cette note est trop courte pour nous permettre d'analyser les idées et les sentiments de M. Decio de Almeida Prado sur notre théâtre, celui qui, par exemple, a été représenté récemment par les tournées de la Comédie Française et de la Compagnie de Jean-Louis Barrault; mais comment ne pas transcrire avec émotion les lignes suivantes écrites après une représentation du *Bourgeois Gen-*

tilhomme par notre Théâtre National : « Quelquefois on vient nous raconter, à nous autres amis de la France, des histoires sur sa décadence, y compris sa décadence artistique. Et, au fond du cœur, nous commençons à craindre et à douter. Mais il suffit d'une nouvelle pièce, d'une nouvelle mise en scène comme celles-ci, et voici que nous respirons mieux, nous voici avec le droit de penser que la France continue aussi fermement que jamais dans sa mission, qui est, chacun le sait, de guider et d'illuminer le reste du monde par la très grande clarté de son intelligence ».

GEORGES RAEDERS.

ÉTATS-UNIS

Alan S. DOWNER. — **The Art of the Play.** New York, H. Holt 1955, in-8°, 452 p. ill.

Sous une forme originale, ce gros livre bien présenté donne l'essentiel, je suppose, du cours de théâtre que professe son auteur à l'Université de Princeton. Celui-ci, qui a déjà publié, entre autres ouvrages, deux importants volumes sur le théâtre anglais et le théâtre américain, se propose cette fois-ci d'étudier la matière même du théâtre, et d'abord, pour reprendre ses propres expressions, « les outils de l'auteur dramatique », en précisant que ce dernier est un *playwright*, c'est-à-dire, selon l'étymologie du mot anglais, non point un écrivain dramatique (ce qui serait *playwriter*), mais un fabricant (*wright*) de pièces de théâtre, un artisan travaillant au moyen des outils indispensables que sont la salle et la scène où sera jouée la pièce, les décors qui en seront le cadre, les acteurs et leurs costumes, puis les conventions littéraires obligatoires, l'intrigue et l'action avec ses moments successifs, exposition, développement, dénouement, enfin le langage dramatique, symbolique, allégorique, réaliste, etc. Une seconde partie de l'ouvrage étudie les formes fondamentales de l'art dramatique, des règles et conventions aristotéliciennes à l'expressionisme moderne.

Ce qui enlève à cette étude ce qu'elle pourrait avoir de théorique et d'abstrait est l'heureuse idée qu'eut l'auteur d'illustrer chacun de ses propos essentiels par la publication intégrale d'œuvres caractéristiques du théâtre universel, choisies pour leur valeur représentative, chacune d'elles étant analysée et commentée à différents points de vue. C'est ainsi qu'on pourra lire successivement dans leur texte ou leur traduction anglaise *les Revenants* d'Ibsen, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *la Tragique Histoire du Docteur Faust* de Marlowe, *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, *Tartuffe* de Molière, *la Mouette* de Tchékov, *l'Empereur Jones* de O'Neill, enfin, comme thème proposé pour des commentaires, *La fontaine aux brebis* de Lope de Vega et *Œdipe Roi* de Sophocle. De bonnes illustrations, en majorité photographiques, accompagnent cet ouvrage qui a le mérite d'offrir aux étudiants des textes à étudier, non pas à l'habituel point de vue littéraire, mais avec dans l'esprit la vision de la mise en scène d'ouvrages qui furent écrits pour être vus, selon l'étymologie même du mot *théâtre*, au sein d'un concours de circonstances extérieures sans lesquelles ils ne seraient que textes morts. Et c'est là en effet la meilleure façon de concevoir l'étude de l'art dramatique.

PIERRE MÉLÈSE.

CANADA

John C. LAPP.—**Aspects of Racinian tragedy.** Toronto, University of Toronto Press, 1955, in-8°, 195 p.

S'il est loin d'épuiser la question racinienne, ce nouvel essai sur Racine offre bien des aspects intéressants. L'auteur approche en effet son sujet de façon synthétique et, considérant l'ensemble de la tragédie racinienne, s'efforce d'en dégager les constantes. L'étude des thèmes le conduira à voir en *La Thébaïde, Britannicus, Mithridate,* le commun motif d'une famille en désordre, en *Bajazet* et *Phèdre* celui du prisonnier de l'amour, etc., point de vue non sans valeur, mais dont la systématisation tend à quelque peu solliciter les textes. Les chapitres sur les Unités et les Conventions sont solides, mais n'apportent rien qu'on n'ait dit vingt fois; plus original est celui qui traite du symbolisme de Racine. La conclusion de cette étude dégage avec bonheur l'essence de la tragédie racinienne, dont elle tend à montrer l'effort vers l'humain éternel par une habile combinaison de l'antiquité et du modernisme qui se retrouve dans les dessins et costumes de Bérain. Et maintenant attendons le livre sans doute définitif que prépare sur Racine notre ami René Jasinski.

PIERRE MÉLÈSE.

FRANCE

Gassendi. — **Sa vie et son œuvre 1592-1655.** Centre international de Synthèse, fondé par Henri Beer, 1 vol. 14 × 19, 208 p. 4 pl. Hors-texte, publié avec le concours du Centre national de la recherche Scient. Albin Michel, édit. Paris, 1955.

En avril 1953 le Centre international de Synthèse organisait « les journées gassendistes ». Le volume contient les diverses communications qui furent faites à cette occasion par Bernard Rochot, Alexandre Hogré, Georges Mongrédien et Antoine Adam. Elles sont toutes d'un intérêt puissant pour l'historien du théâtre, puisque Gassendi ne fut pas sans influencer le petit groupe de « libertins » dont firent partie Molière, Luillier, Chapelle, Bernier, Dassoucy, Cyrano, La Mothe le Vayer, Roger de Prades, Lebret, Rohault...

Dans sa communication (pp. 117-141) Georges Mongrédien, étudie ce qu'il y a de fondé et d'aventuré dans le témoignage de Grimarest (1) dont la valeur avait été discutée par nombre de Moliéristes et en particulier par Michaut qui traita l'auteur de la *Vie de Molière* de « biographe marron » et de « menteur ».

On lira aussi avec profit les interventions de MM. Rochot (p. 144 et *passim*), Jamati, Hogré (p. 146), Adam (pp. 157, 171, *passim*).

LÉON CHANCEREL.

(1) « M. Luillier n'épargna rien pour donner une belle éducation à Chapelle juqu'à lui choisir pour précepteur le célèbre M. de Gassendi qui ayant remarqué dans Molière toute la docilité et toute la pénétration nécessaires pour prendre les connaissances de la philosophie, se fit un plaisir de la lui enseigner en même temps qu'à MM. de Chapelle et Bernier... Cyrano se glissa dans la société des disciples de Gassendi... » Voir l'édition critique de la *Vie de Molière*, de Grimarest, publiée par notre Société avec le concours de la Recherche Scientifique (Michel Brient, édit.).

Raymond PICARD. — **La carrière de Jean Racine.** Paris, Gallimard, 1956, in-8°, 708 p.

Le livre considérable de M. Raymond Picard, qui lui valut à juste titre la mention Très Honorable lors de sa soutenance de thèse, est un document de poids dans le flot des études raciniennes. La biographie de Racine, déjà maintes fois écrite et peu à peu complétée, bien qu'encore incertaine sur bien des points, n'est pas le propos essentiel de M.P.; le titre même de son livre en donne l'esprit : il s'agit moins ici de la vie de Racine que du développement de sa carrière ou, si l'on préfère, des événements de la vie de Racine considérés en fonction de leur importance dans la carrière du jeune poète, de l'auteur dramatique, de l'historiographe et du courtisan. C'est dire que la carrière proprement théâtrale de Racine n'occupe dans ce développement qu'une part que certains pourront trouver peu importante (moins de 300 pages sur 700), mais qui correspond bien à la réalité; si étonnant qu'il soit de génie et de maîtrise, le théâtre n'est qu'un accident dans la vie de Racine dont il n'occupe guère que treize années. La considérable érudition de M.P., le scrupule de sa documentation que traduisent ses abondantes notes, heureusement rejetées à la fin du volume, la clarté de son développement et la netteté de son style font de ce livre un instrument de travail désormais indispensable pour toute étude sur Racine, et j'ajouterai, sur la société de son temps; car, autour de Jean Racine, M.P. a su, par l'habile maniement des documents contemporains, ressusciter le milieu théâtral, littéraire, mondain, religieux, au sein duquel l'ambitieux sut si remarquablement mener sa barque, non sans heurts ni coups de boutoir et, de son enfance orpheline et pauvre à la Ferté-Milon, s'élever jusqu'aux « Marlys » tant convoités par les plus grands seigneurs. Certes, l'image que l'on recueille de la fréquentation de Racine dans le livre de M.P. n'est pas toujours celle à laquelle on est habitué depuis les études de Paul Mesnard et de ses sectateurs; il en est de même d'ailleurs pour d'autres personnages proches de Racine qu'évoque M.P., tels que Boileau dont j'aurais bien envie, si j'en avais le loisir, de défendre la mémoire contre son interprétation assez peu bienveillante : l'image d'Epinal cède devant les documents. Mais ceux-ci ne sont-ils pas parfois interprétés? - oh certes avec honnêteté, mais qui n'est pas entraîné par sa propre thèse? — et ailleurs, en l'absence de documents certains, les hypothèses sont bien tentantes. Me sera-t-il permis à présent de signaler à M.P. ce que je pense être une légère erreur? Le Claude Cellier qu'il signale (p. 86) comme l'auteur de la *Lettre critique... sur la vie de M. de Molière* de Grimarest n'en est à mon avis que l'éditeur, et l'auteur en demeure anonyme (cf. l'édition de Grimarest par Georges Mongrédien, intr. pp. 24-27). D'autre part, je persiste à penser que l'*Alexandre* joué le 14 décembre 1665 chez la comtesse d'Armagnac était celui de Boyer et non celui de Racine (cf. mon édition, intr. p. 32). Je m'étonne enfin que M.P., évoquant la question des deux *Bérénice*, n'ait pas insisté sur la source peut-être commune à Corneille et à Racine, la *Bérénice* de Segrais à laquelle Corneille a pu emprunter Domitian et Racine Antiochus. Si je note enfin quelques redites, particulièrement dans les citations, ainsi que quelques lacunes dans la Bibliographie, j'aurai achevé ces critiques vétilleuses qui n'entachent en rien la valeur de cet ouvrage de solide érudition.

PIERRE MÉLÈSE.

GRANDE-BRETAGNE

James LAVER. — **Drama, its costume and decor.** Londres, The Studio Publications, 1951, in-8°.

Dans un livre dont les excellentes illustrations occupent la majeure partie, l'auteur, conservateur au Victoria and Albert Museum, esquisse à grands traits un historique des différents systèmes de présentation et de décoration théâtrales, ainsi que du costume, depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours. Sa connaissance parfaite de l'iconographie théâtrale lui permet de donner de ces questions une vue compréhensive et souvent originale. On peut regretter pourtant que certains chapitres ne soient traités qu'en quelques pages superficielles. Mais l'auteur ne prétend nullement écrire une histoire générale du théâtre, et son propos est abondamment réalisé, principalement par le choix judicieux des estampes et dessins reproduits d'après les collections inestimables du Victoria and Albert Museum principalement, mais aussi de celles du British Museum, du Kunsthistorisches Museum de Vienne, du Drottningholm Museum et des collections françaises.

PIERRE MÉLÈSE.

J. E. VAREY. — **Notes on english theatrical performers in Spain. Part I (1767-1817).** Theatre Notebook, V. 8, N° 2, 1954. Tirage à part, 11 pages.

M. J.-E. Varey, excellent connaisseur de l'histoire du théâtre espagnol, s'est attaché à l'étude de l'un de ses aspects les moins connus, ce qui ne veut pas dire que la chose soit peu intéressante, bien au contraire. L'auteur étudie les spectacles divers donnés en Espagne par des acrobates, des écuyers ou des comiques dans les grandes villes d'Espagne.

Acrobates et montreurs de marionnettes trouvaient l'occasion de présenter leurs spectacles dans les théâtres des grandes villes, au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle pendant la période du Carême, alors que les représentations de « comedias » étaient interdites.

Si les comédiens et bateleurs italiens, comme on l'a souvent dit, ont tenu une place de choix, tout un chacun se rappelle l'importance du passage de Ganassa, il ne faut pas oublier que des acrobates d'autres nationalités ont paru sur les scènes espagnoles : des Allemands (1627); des Flamands (1722); des Portugais (1736). Citons avec M. Varey le passage du Français « Monsieur Mirsar » en 1735.

Ce qui intéresse au premier chef l'auteur ce sont les troupes anglaises qui ont joué au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle.

L'article de J.-E. Varey se divise en trois parties : l'étude des acteurs anglais qui se produisent à Valence; le séjour de la Compagnie de William Southby à Madrid en 1816 et en 1817; enfin une étude détaillée de la composition de cette troupe.

Au fameux théâtre de la Olivera, à Valence, chanteurs et acrobates anglais apparaissent pour la première fois en juillet 1767. En 1771, au mois de janvier, les Anglais de Wolton présentent, hors les murs, un spectacle équestre, « una función de cavallos ».

En 1778, Charles Hughes, donne « en la Plaza de Santo Domingo », sur la demande de la corporation des charpentiers, divers spectacles équestres. Charles Hughes est une figure remarquable de l'époque;

il a présenté ses numéros sur tout le continent, en France, en Italie, au Portugal et même au Palais d'été du Sultan du Maroc.

J.-E. Varey donne ensuite le tableau des représentations données aux Arènes de Madrid par la troupe de William Southby en 1816 et en 1817 selon les annonces parues dans le « Diario de Madrid ».

Le programme est extrêmement curieux, c'est un programme de cirque très complet qui se termine par un numéro exceptionnel de Pyrotechnie.

Agresti paraît dans un extraordinaire numéro de corde raide, tandis que Brown remporte un gros succès dans un numéro équestre intitulé « *el juego de las Pulendres o el Mundo al revés* ». Devis, qui a été applaudi à Paris, se produit dans un autre numéro équestre et le clown Lynch participe à la pantomime comique intitulée *Le paysan déçu par la femme* et qui se termine sur la danse de la Fricassée.

L'auteur étudie en détail les rôles tenus par Southby et sa femme, elle comme danseuse de corde et lui comme excellent clown, aux côtés de Taylor, Wilson et Polini.

N'oublions pas de mentionner le cheval Pearly ou Perlino qui figure en bonne place dans l'annonce du spectacle.

La fin de la représentation comportait un jeu pyrotechnique important qui ne comptait pas moins de 13 parties.

Enfin, nous apprenons que ces spectacles étaient très appréciés à Madrid puisque la direction pouvait demander des prix relativement élevés : de 80 réaux à 4, alors que pour une course de taureaux les prix s'échelonnent de 60 à 2 réaux.

Cette très bonne étude, accompagnée de notes pertinentes, s'adresse à tous ceux qui se penchent sur l'histoire des spectacles.

J. E. VAREY. — **Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. I).** Theatre Notebook, V. 9, N° 4, 1955. Tirage à part, 7 pages.

J.-E. Varey a étudié non seulement les troupes d'acrobates qui se sont produites à Madrid mais aussi les spectacles pseudo-scientifiques qui ont fait fureur au début du XIX^e^ siècle et qui se sont introduits jusque sur la scène des deux plus grandes salles : Cruz et Principe.

Pendant la saison 1820-21, Romanine et Robertson « célèbre professeur de physique » tiennent l'affiche. Il semble que Robertson ait introduit en Espagne la « Fantasmagorie de E.-G. Robert - Son, au pavillon de l'Echiquier, n° 18... Apparitions, évocation de Spectres et Fantômes; expériences sur le Galvanisme... » qui avait eu son succès à Paris en 1798.

Robertson, dans le *Diario de Madrid* est présenté comme venant de Paris et comme un maître du genre.

J.-E. Varey signale que des spectacles de cet ordre ont été donnés à Madrid, en 1806, par Martin; en 1807, par Bernardino Rueda; en 1812, par Mantilla.

Nous savons gré à J.-E. Varey de faire l'historique de cet aspect curieux des spectacles en Espagne; c'était un domaine jusqu'alors inexploré.

J.-L. FLECNIAKOSKA.

T. B. L. WEBSTER. — **Greek theatre production.** London, Methuen and co. Ltd, 1956, 206 p., 24 pl. h.-t.

On a toujours un peu tendance, quand on parle de la tragédie ou de la comédie grecques, à limiter le sujet à cette courte période du v^e^ siècle durant laquelle le théâtre prit conscience de ses possibilités et, généralement, à en restreindre l'étude à la seule ville d'Athènes à qui revient la gloire de lui avoir donné forme et grandeur. Ce moment unique de l'histoire qu'est le siècle de Périclès n'est qu'un stade, le plus haut, d'une perpétuelle évolution. Sans aller jusqu'à supposer, ce qui n'aurait rien d'invraisemblable d'ailleurs, que le théâtre grec, dans sa longue existence de presque un demi-millénaire, ait subi des transformations aussi rapides et aussi contrastées que par exemple notre théâtre occidental depuis la Renaissance, il est évident que des années 560 où Thespis, au grand scandale de Solon, se montra pour la première fois sur son chariot, jusqu'au milieu du II^e^ siècle, quand le pays est occupé par les Romains, ce théâtre a changé plusieurs fois de visage. Et ceci n'est pas seulement sensible dans les textes des poètes où l'on voit la structure du drame varier si considérablement d'une génération à l'autre, mais encore dans l'architecture des théâtres eux-mêmes et dans les innombrables monuments, statuettes, peintures, etc., qui témoignent de cet art et que l'archéologie recense et étudie.

En utilisant quinze cents documents qu'il analyse avec minutie et beaucoup d'intuition, M. Webster donne de la technique théâtrale grecque depuis son origine une vue particulièrement suggestive. Grâce à son classement chronologique et topographique, on suit, presque d'année en année, et dans chaque région du monde hellénique, depuis la péninsule même jusqu'aux colonies d'Italie, d'Asie et d'Afrique, la naissance et la transformation des esthétiques et des modes. Ce n'est pas un des moindres intérêts de cet ouvrage que de replacer l'inventif théâtre grec, curieux de découvrir toujours de nouveaux moyens d'expression, dans le mouvement même de la vie.

Voici, brièvement, les conclusions de M. Webster.

Le premier théâtre d'Athènes, celui de l'Agora dont l'emplacement, après sa destruction, garda longtemps le nom d'orchestra qui en rappelait la primitive destination, devait se composer d'une sorte d'estrade basse sur laquelle le coryphée, pour chanter ou danser un solo, devait monter afin de dominer le chœur. Le char de Thespis devait à l'origine en tenir lieu. Plus tard, avant Périclès, quand le théâtre de Dionysos est construit sur la pente sud de l'Acropole, on continue à utiliser cette ancienne estrade qu'un petit escalier fait communiquer avec l'orchestra. C'est par là que Clytemnestre s'avance vers Agamemnon qu'elle reçoit. Une construction de bois ferme l'arrière-plan. Une porte monumentale s'ouvre en son centre. Deux ailes, d'ailleurs inutilisées, donnaient à l'ensemble une allure architecturée. A cette époque, le costume de théâtre ne semble pas différer essentiellement de celui que portaient les Athéniens riches et élégants; peut-être était-il seulement un peu plus luxueux. On remarque qu'il change légèrement au fur et à mesure que la mode contemporaine évolue; il en est de même pour la coiffure des masques.

Au siècle suivant, lorsque Lycurgue reconstruit le théâtre de Dionysos en pierre, le masque change d'aspect; l'*onkos*, ce front élevé, l'agrandit démesurément. Le personnage qui le porte devient à la taille du site où il joue. Il est curieux aussi, à ce moment, de constater l'apparition d'une recherche archaïque dans les costumes qui fait des comédiens non plus des hommes du IV^e^ siècle, comme au temps

d'Eschyle, mais des contemporains de Thespis. Ce réalisme, si l'on peut dire, est surtout sensible dans le domaine de la comédie. Les farces poétiques, obscènes et politiques des premiers temps sont délaissées au profit d'un genre nouveau où l'intrigue et la satire des mœurs donnent un rythme nouveau au théâtre. Ménandre habille ses acteurs comme le sont ses concitoyens. La nouvelle comédie semble avoir oublié son ascendance; c'est une forme nouvelle du drame qui est née.

Jusqu'alors Athènes a été la capitale dramatique du monde méditerranéen; le théâtre, dans les provinces ou dans les colonies, était une sorte de produit d'exportation. La période hellénistique l'internationalise. Des troupes de comédiens circulent de festival en festival, entrent en compétition les unes avec les autres de Tarente à Délos. On peut en déduire que le théâtre s'est uniformisé sur le modèle athénien.

Ce n'est qu'au IIe siècle que l'action passe de la scène basse toujours reliée à l'orchestra par un escalier sur une scène haute qui la domine. Le lien qui existait entre le public et les acteurs est supprimé; ceux-ci entrent désormais dans un monde à part; les spectateurs les regardent de loin. Le premier pas est fait vers le théâtre moderne. Cette transformation ne devint possible que le jour où le chœur eût disparu ou presque, du drame. Les scènes sont alors reconstruites en conséquence et les premiers décors, ou ce qui en tenait lieu, ne suffisant plus à satisfaire l'imagination, on commence à créer devant le mur de fond un univers que Vitruve et les peintures d'une villa de Boscoreale nous décrivent avec leurs palais fantastiques ou leurs temples compliqués dans des villes de rêve ou une Arcadie imaginaire.

Ces précisions mettent beaucoup d'ordre dans le désordre de nos connaissances sur le théâtre antique; elles n'en suppriment pas pour autant les innombrables contradictions que soulève son étude. Jouer une tragédie classique à Epidaure par exemple dont le théâtre, bien que postérieur aux grands poètes du Ve siècle, semble bien figer dans la pierre l'image même du premier théâtre de Dionysos, pose des problèmes insolubles si l'on veut respecter les données fournies par l'analyse archéologique. Le Théâtre national d'Athènes en fait l'épreuve chaque année. Les ruines obligent l'acteur à se plier à leurs lois. L'archéologie, dans ce domaine, devrait peut-être se livrer à certaines expérimentations, au lieu de travailler toujours dans une sorte d'absolu. L'anastylose, cette technique qui consiste à réparer les monuments anciens détruits, est-elle impossible au théâtre? L'ouvrage de M. Webster serait une base essentielle pour des recherches de cet ordre. DANIEL BERNET.

Emigrant in Motley. The Unpublished Letters of Charles and Ellen Kean in quest of a theatrical fortune in Australia and America. Edited by J. M. D. Hardwick. London, Rockliff, Forword by Anthony Quayle, 1954, 260 p., illustr.

Voici un ouvrage qui sera également bien accueilli par les historiens des théâtres anglais, australien et américain et par les amateurs de récits de voyage. Il comprend essentiellement les lettres adressées par Charles Kean et sa femme Ellen (Ellen Tree) à leur fille Mary, au cours de l'épuisante tournée qui, de 1863 à 1866, les mena de Melbourne à New-York. Une quarantaine de ces lettres, en général fort longues, furent découvertes par M. Hardwick à la Bibliothèque

Alexander Turnbull, à Wellington, Nouvelle-Zélande, et sont publiées pour la première fois. L'éditeur les a complétées par quelques lettres qui figuraient déjà dans les *Letters of Mr. and Mrs. Charles Kean Relating to their American Tours*, éditées par William Carson, et par une demi-douzaine d'inédits de provenances diverses. Une introduction d'une cinquantaine de pages, sobre et riche en faits précis concernant la carrière théâtrale des Kean, et un bref épilogue encadrent la correspondance.

Grâce à Alexandre Dumas et à Sartre, le nom de Kean est resté vivant pour le Français le plus ignorant des grandes figures du théâtre anglais. Charles Kean était le fils du grand tragédien Edmund Kean, moins génial certes que son père, mais aussi solide qu'il était capricieux, aussi vertueux qu'il était débauché. Ce fut un excellent acteur et un grand metteur en scène. Lorsque le spectateur de cinéma s'émerveille et s'enchante des épopées colorées portées à l'écran par Laurence Olivier, c'est Charles Kean qu'il applaudit, qui eut assez d'audace, il y a plus d'un siècle, pour « désempoussiérer » Shakespeare, assez de science pour donner au texte sa juste illustration. Neuf ans de remarquables productions shakespeariennes n'apportèrent pas la fortune aux Kean, ni même l'aisance qui leur eût permis de se retirer dignement de la scène. D'où l'aventure australo-américaine. A plusieurs reprises depuis un quart de siècle, les Kean étaient allés aux Etats-Unis recueillir les applaudissements et l'or dont le pays était proverbialement généreux. L'Australie était une terre nouvelle, entièrement tributaire des artistes étrangers; peu d'entre eux encore s'étaient aventurés si loin, la fortune semblait devoir sourire aux audacieux.

Trois ans de voyage en mer et sur terre dans des conditions d'inconfort que le touriste d'aujourd'hui ne saurait imaginer, trois ans de malaises constants dus au climat et à la nourriture, les maladies parfois graves de Charles, d'Ellen ou de quelque artiste de leur petite troupe, l'anxiété professionnelle de Kean dont le ratelier branlait dangereusement, l'antagonisme des acteurs rivaux, l'infidélité des femmes de chambre, l'anglophobie américaine, la désaffection du public des Etats-Unis à la suite de l'assassinat du Président Lincoln par l'acteur John Wilkes Booth, et des bénéfices, tout compte fait, assez minces, tel fut le bilan de l'expédition.

Si la tournée fut dure pour Charles Kean, combien plus encore pour Ellen, qui était non seulement l'une des deux vedettes mais le Maître Jacques de la caravane et l'épouse inlassablement tendre d'un grand enfant de cinquante-cinq ans, très bon mais susceptible et pompeux. Et pourtant, c'est de la plume d'Ellen que coulent les lettres les plus pittoresques, les plus colorées, les plus doucement humoristiques. Cette femme excellente avait l'œil d'une journaliste, et ses descriptions de la jeune Australie et de la rude Amérique de 1865 sont de valables témoignages.

SYLVIE CHEVALLEY.

Ivor GUEST. — **The Ballet of the Second Empire, 1847-1858.** London, 1955, Adam and Charles Black, 133 p., illustr.

En un second volume qui étudie la période 1847-1858, Mr. Ivor Guest continue à remonter le cours de l'histoire du ballet en France. Les lecteurs du premier volume retrouveront ici les qualités si justements louées dans *The Ballet of the Second Empire*, 1858-1870, le sûr savoir et le goût qui permettent à l'auteur de choisir sans faiblesse le détail caractéristique, l'anecdote typique, la citation critique défi-

nitive dans l'océan de sa documentation. Si bien que cette étude, à laquelle se réfèreront souvent les étudiants de l'histoire de la danse, pourra être lue avec plaisir par n'importe quel amateur des choses de la scène, ou de la comédie humaine.

La date de 1847, antérieure de cinq ans à l'avènement de Napoléon III, est celle de la dernière représentation donnée par l'étoile de l'âge d'or du Ballet romantique, Marie Taglioni. Le ballet romantique devait survivre pendant un quart de siècle. La présente étude se termine à l'aube de la carrière d'Emma Livry, en 1858. Pendant les onze années 1847-58, l'Opéra connut des soirs brillants. C'est l'époque des grands chorégraphes Saint-Léon, Mazilier, Mabille, Perrot, L. Petipa qui, sur des scénarios d'un romantisme échevelé, — tout incident était bon qui permettait un beau « pas » ou un effet scénique impressionnant, — composèrent les grands succès que furent, notamment, *la Fille de Marbre, la Vivandière, le Violon du Diable, Stella, Orfa, Jovita, le Corsaire, les Elfes.*

A chaque ballet s'attache le souvenir d'une des grandes danseuses du temps, Cerrito, Grisi, Plunkett, Priora, Bogdanova, Rosati, Ferraris, dont les talents ne doivent pas faire passer sous silence ceux de leurs brillants partenaires masculins, Saint-Léon, Petipa, Perrot, Mérante.

Dans un important chapitre d'introduction, Mr. Guest retrace brièvement l'histoire du ballet à l'Opéra sous Napoléon III, étudie son organisation et sa hiérarchie, la situation matérielle et morale faite à ses danseurs, et présente les éminents critiques, — Janin, Gautier, Roqueplan, Banville, Paul-Emile Victor —, qui lui consacrèrent leurs articles.

On trouvera en appendice la liste des maîtres de ballet, régisseurs de la danse et professeurs de la classe de perfectionnement, des principaux danseurs (avec indications d'état-civil), des ballets et divertissements représentés pour la première fois à l'Opéra pendant la période 1847-58.

Soixante-cinq photographies, gravures et caricatures éclairent le texte.

SYLVIE CHEVALLEY.

Ernest BEAUMONT. — **The Theme of Beatrice in the Plays of Claudel.** London, Rockliff ed., 1954, 102 pages, index.

Toute l'œuvre claudélienne tourne autour de l'amour insatisfait; la séparation seule donne son sens à la passion, comme il ressort de ce texte surprenant, et au premier abord même un peu scandaleux, mais essentiel pour la compréhension des pièces de Claudel; c'est une lettre à Jacques Rivière datant de 1913 : « Combien les fumées romantiques de l'amour purement charnel et les braiements de ce grand âne de Tristan me paraissent ridicules! L'amour humain n'a de beauté que quand il n'est pas accompagné par la satisfaction... Quant aux voluptés de l'amour satisfait, aucun écrivain ne les a jamais dépeintes, car elles n'existent pas. Le paradis qui consisterait dans la possession totale d'une femme et dans la prise comme fin suprême de ce corps et de cette âme ne me semble en rien différer de l'enfer... ». Voilà le motif central de l'inspiration de *Partage de midi,* du *Soulier de satin,* etc. On ne peut pas l'ignorer.

Le drame claudélien raconte la montée vers Dieu de l'homme et de la femme grâce à l'amour qu'ils se portent; la femme y cherche

la perfection pour elle-même sans doute, mais surtout pour celui qu'elle aime et qu'elle veut sauver. « Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte, dit Ysé, mais ta mort et la mienne avec elle ». Et encore : « Déjà elle m'avait détruit le monde et rien pour moi — N'existait qui ne fût pas elle et maintenant elle me détruit moi-même. »

On reconnaît là, différemment orienté, un des grands thèmes de la littérature occidentale depuis le moyen-âge et l'invention de l'amour courtois, jusqu'aux écrivains romantiques, où la femme, loin de n'être qu'un objet de plaisir, transcende sa vocation et décèle à l'homme le sens de son destin. Mais cet amour insatiable n'y était encore que terrestre; la femme, chez Claudel, est l'intermédiaire de Dieu. « Et ce qu'il essaiera de dire misérablement sur la terre, je suis là pour le traduire dans le ciel ». Et puis : « Si d'abord tu ne l'avais vu dans mes yeux, est-ce que tu aurais eu tellement besoin du ciel? ». C'est Béatrice qui parle ainsi, dans l'*Ode jubilaire* que le poète a écrite *pour le six centième anniversaire de la mort de Dante*. Le rapprochement n'est point fortuit ni de simple circonstance. L'amie du Florentin hante d'innombrables pages claudéliennes et anime maintes figures féminines de ses drames. M. Beaumont, dans le livre qu'il leur a consacré, analyse les successives variations que l'auteur du *Soulier de satin* a développées sur le thème dantesque de la passion purifiée. Son étude est fondamentale pour la connaissance du théâtre de Claudel. Je signale à ce propos l'article que Madame Maria le Hardouin avait consacré à ce même sujet dans le n° 97 de « la Table ronde » (janvier 1956) : « Partage de Midi ou la vocation impossible ».

D. B.

J. O. BARTLEY. — **Teague, Shenkin and Sawney, being an historical story of the Earliest Irish, Welsh and Scottish characters in English plays.** Cork University Press, 1954, 339 p.; appendices et index, 29 p. h.-t.

On n'a pas souvent étudié, parmi ces types de convention que le théâtre fabrique sans cesse, ces sortes de masques à la psychologie simplifiée, ces caricatures aux traits fortement accusés et vite reconnaissables, ce qu'on peut appeler les caractères nationaux (ou régionaux), tels qu'ils sont vus, bien entendu, par les étrangers ou les habitants des provinces voisines. Le théâtre français a ses Normands, ses Auvergnats, ses Méridionaux; le théâtre anglais a ses Irlandais, ses Gallois et ses Ecossais qui se sont appelés, à un moment de l'évolution qui les a fixés, Teague, Shenkin et Sawney. Ce sont eux que M. Bartley a choisis pour titre et sujet d'une enquête dont l'intérêt est très grand puisque non seulement elle permet de passer en revue une période féconde du théâtre anglais mais qu'en même temps elle montre la transformation d'un caractère vivant, décrit d'une manière réaliste en type purement conventionnel dépendant de catégories toutes faites. Transformation irrégulière d'ailleurs, plus ou moins rapide, plus ou moins marquée qui tient pour une bonne part au talent des écrivains ou des acteurs, au succès d'une œuvre, mais aussi à la mode et enfin à la politique; on s'aperçoit par exemple que le Gallois, avec sa volubilité, son impulsivité, sa fierté, atteint le stade conventionnel très tôt, dès le temps d'Elisabeth et que l'Ecossais, au contraire, avec sa célèbre avarice, n'est pas fixé avant la fin du XVIII[e] siècle. Longtemps la figure de sir Pertinax MacSycophant, dans *l'Homme du Monde* de Macklin, fournira les traits principaux de l'Ecossais de théâtre.

Les Irlandais sont plus fréquents à la scène. Avant 1660, ils sont peints d'une manière réaliste, mais une forte poussée anti-catholique, à la fin du siècle, leur donne rapidement un côté caricatural et déplaisant, témoin Tegue o'Divelly, prêtre fourbe qui apparaît dans *les Sorcières du Lancashire*. Avec Farquhar, la convention change encore; ils deviennent gros diseurs de sottises et grands chasseurs de dames riches. Sheridan enfin en fera des hommes de sentiment et d'honneur avec son Lucius o'Trigger.

Entre 1581 et 1800, depuis Marlowe jusqu'à Sheridan, les Irlandais, les Gallois et les Ecossais sont apparus dans trois cent quarante-neuf pièces avec leur langue respective ou, au moins, leur mauvais anglais qui ajoutait à leur ridicule; ces chiffres donnent une idée de l'ampleur et de l'importance du travail de M. Bartley.

D. B.

GRÈCE

Elli PAPADIMITRIOU, Eugène SPATHARIS et J. TSAROUCHIS. — **Karaghiozis.** Athènes, s. d. (Texte grec et traduction française), illustrations.

Ce dépliant n'a pas l'ambition de renouveler la question du héros des ombres grecques; dans ce domaine, on aura toujours intérêt à se reporter à la thèse secondaire de M. Louis Roussel : *Karagheuz, ou un théâtre d'ombres à Athènes* (Athènes, 1921) qui reste l'étude de base la plus importante et qui offre encore l'avantage de contenir, outre des textes de comédies avec leur traduction, un grand nombre de scénarios classiques. Malheureusement, la thèse de M. Roussel est devenue introuvable, et manque même dans beaucoup de bibliothèques publiques.

Le petit texte de M. Papadimitriou se borne à rappeler brièvement l'histoire du Karaghiozi depuis les premières mentions qui en sont faites aux environs de la Guerre de Libération et à passer en revue les personnages de son théâtre, toujours patriote et par suite politique. La technique du spectacle est expliquée brièvement.

L'intérêt de cet opuscule réside surtout dans les photos de M. Tsarouchis et dans les dessins de M. Spatharis. Ce dernier, on le sait, est le plus célèbre montreur vivant de Karaghiozi. Nul n'était mieux qualifié que cet artiste pour croquer sur le vif, si l'on peut dire, l'ingénieux héros du théâtre populaire grec dont la silhouette de travers, si drôlement animée, continue à faire la joie de tout Hellène digne de ce nom.

DANIEL BERNET.

ITALIE

Paolo TOSCHI. — **Le Origini del teatro italiano.** Torino, Einaudi, 1955, 767 p. Ill. 81.

L'édition définitive de l'œuvre d'Alessandro d'Ancona, « Le Origini del teatro italiano » date de 1891. Depuis, rien jusqu'à nos

jours n'avait été publié, si ce n'est « Le Origini della Poesia drammatica italiana » de Vincenzo Bartolomeis, œuvre plus spécialement littéraire et qui ne repose pas originairement la question.

Les Editions Einaudi nous présentent aujourd'hui « Le Origini del teatro italiano » de Paolo Toschi : recherche vaste et minutieuse qui tente, à l'appui de documents de source ethnologique, de donner une définition nouvelle des origines du théâtre italien.

Une thèse chère à Paolo Toschi est celle du caractère démoniaque des masques de la Commedia dell'Arte qui puiseraient leurs origines au sein de croyances superstitieuses et ne seraient pas seulement fantaisies et caricatures de certains types humains. La cellule mère du théâtre italien devrait chercher son origine dans le Carnaval ou dans ce qui fut l'ensemble des dits rites de renouvellement, c'est-à-dire des rites semi-païens du début de l'an. Le grand événement du cycle du temps est l'approche de l'an nouveau : d'où la nécessité d'accomplir à ce moment là des rites particuliers. An nouveau, vie nouvelle. L'élimination du mal qui s'est accumulé pendant l'année, la tentative de se rendre favorable l'année qui commence et d'obtenir la prospérité des hommes, des femmes, des animaux et des champs, constituent le noyau de ces rites anciens, célébrés au moyen de processions, chants, musique, danses, jeux scéniques : phénomènes étudiés par Paolo Toschi.

C'est là qu'auraient pris naissance les diverses formes du Théâtre Médiéval : Testaments, bosinade, procès de carnaval, etc., des rites d'élimination du mal; bruschelli, mariazi, etc., des rites de propitiation; danses armées, mauresques, joutes, courses, etc., des rites printaniers de fertilité; représentations des mois, des rites de nouvel an.

La personnification du Carnaval et de son antithèse et femme le Carême, aurait donné lieu à d'autres formes spectaculaires.

En opposition à tous ces rites et aux expressions théâtrales d'inspiration semi-païenne qui en résultèrent, où la note obscène qui n'est pas rare prédomine, auraient surgi les formes dramatiques dérivant des rites chrétiens. Celles-ci cependant, dans beaucoup de cas, n'auraient pu échapper à l'influence et aux exigences des coutumes hétérodoxes préexistantes.

Nombreux sont encore les autres problèmes que Paolo Toschi affronte et toujours à l'aide de documents de première main. Il nous suffit, ici, de souligner que chacun d'eux est, pour le spécialiste des questions théâtrales, d'un extrême intérêt.

La partie iconographique de l'ouvrage n'est peut-être pas d'une valeur certaine.

ENZO CREA.

PAYS-BAS

B. HUNNINGHER. — **The origin of the theater,** with forty-eight illustrations. Amsterdam, Em. Querido ed. 1955, 139 p.

« Il convient de voir dans les tropes, écrit Léon Gautier dans son *Histoire de la poésie liturgique* (Paris 1886), une des origines du théâtre moderne. Je n'ose pas dire l'origine, et je serais cependant tenté de le croire. » Cette opinion a généralement été reprise après lui et admise. Dans son essai, M. Hunningher s'élève contre elle. Ce

n'est pas « tropes », dit-il, qu'il faut écrire, mais « rites païens! » Il n'y a apparemment rien de commun entre les rites de conjuration des sociétés primitives et les hymnes chantés dans une congrégation chrétienne, rien entre les danses de fertilité des populations archaïques et la liturgie de l'église médiévale; comment admettre dès lors qu'ils aient abouti à un même résultat? L'explication peut être celle-ci. L'Eglise, comme elle a exorcisé les fêtes païennes des solstices d'hiver et de printemps en les remplaçant par des célébrations de la Nativité et de la Résurrection du Sauveur a également, en quelque sorte, exorcisé les rites païens de fertilité encore courants en Europe au moyen-âge, qu'elle désirait s'approprier, en remplaçant leur contenu ancien par un autre. Ainsi se trouve résolue la contradiction qui faisait naître le théâtre au sein de l'Eglise en même temps qu'il en était banni; ainsi surtout apparaît plus vraisemblable un phénomène dont la spontanéité, si l'on tient que les tropes sont à sa source, n'était pas évidente. Le théâtre médiéval chrétien serait donc né d'une manière toute différente du théâtre grec par exemple, auquel M. Hunningher consacre un chapitre un peu bref et pas toujours sûr, mais le tronc sur lequel tous deux se sont développés serait le même. Les mimes, ces bateleurs de l'antiquité et du haut moyen-âge, marquent le trait d'union entre les deux civilisations, puisque c'est à ces héritiers des célébrations magiques qu'ils condamnent que les prêtres font appel pour les représentations de leurs offices dramatiques.

La thèse de M. Hunningher emporte souvent la conviction; elle pèche évidemment par la trop rare documentation dont nous disposons et qui oblige aux suppositions plus qu'elle ne résout les difficultés. Elle a du moins pour elle la vraisemblance, encore qu'on puisse admettre que les choses ne se sont peut-être pas passées aussi simplement que le veut l'auteur. L'influence des vieilles traditions folkloriques d'Europe sur la formation du théâtre médiéval n'est, en tout cas, pas douteuse.

D. B.

PORTUGAL

José-Augusto FRANÇA. — **Noticia duma morfologia dramatica.** Pôrto, s.d. Editions du « Circulo de Cultura Teatral ». 1 vol. de 16 p.

Parmi les ouvrages — malheureusement fort peu nombreux — consacrés aux problèmes de l'esthétique théâtrale et publiés au Portugal ces derniers temps, il faut placer à part la *Notice d'une morphologie dramatique*, qui constitue le n° 6 des « Cahiers d'un amateur de théâtre », collection dirigée par Antonio Pedro, nous avons ici même rendu compte des premiers volumes parus. Son auteur, José-Augusto França, est un jeune critique qui s'est fait remarquer par plusieurs études sur la peinture, la littérature et le cinéma. Il vient de nous donner, avec cette *Notice*, un essai très profond sur la nature et l'évolution des formes dramatiques — la tragédie et la farce, catégories pures, le drame et la comédie, catégories intermédiaires — en les expliquant en fonction des successives structures sociales, puisque l'évolution du théâtre suit toujours parallèlement celle de la société dont il est en même temps le miroir

et l'image. J.-A. França établit aussi, fort pertinemment, les différences profondes qui séparent le théâtre d'autres formes d'expression qui, par certains aspects, lui sont proches : le roman, le cinéma et la poésie, en n'oubliant jamais — c'est là, sans aucun doute, ce qui définit proprement l'art dramatique — que « le théâtre est, avant tout, communion et unanimité ».

L.-F. REBELLO.

YOUGOSLAVIE

Ivana BATUSIC. — **Les tournées des acteurs français sur la scène de Zagreb (1891-1940).** Plaq. 142 p.in-8°, ext. des Annales de l'Institut Français de Zagreb, n° 2-3, 1953-1954.

A part quelques spécialistes, qui connaît l'histoire du théâtre de Zagreb et la place prépondérante qu'il eut dans la vie du peuple croate en lutte contre les oppressions étrangères, Autrichiennes, Hongroises ou Allemandes (alors que sa subtilité slave et son sentimentalisme l'allieraient à la culture italienne et française), tour à tour reflet de l'évolution théâtrale des pays occidentaux et des théâtres russes et tchèques?

En une courte et substantielle étude, Ivana Batusic nous apporte une vue précise de cette passionnante histoire : la tournée Febvre, sociétaire de la Comédie Française, en 1893 représente *le Demi-Monde, le Père Prodigue, l'Ami Fritz, Tartuffe* (1), révèle aux comédiens croates « le naturel », viennent ensuite les représentations données par Judic, Sarah Bernhardt, Mealy, Coquelin, Suzane Després (elle se fait acclamer dans *Phèdre*), Le Bargy, Réjane, Marie-Thérèse Pierat, Escande, René Alexandre, Robinne, Cécile Sorel, Jean Sarment, Harry Baur. En 1940 la Comédie Française avec Marie Bell, et Yonnel joue *Andromaque, Le Misanthrope, On ne badine pas avec l'amour, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Le carrosse du Saint-Sacrement.* Il faut noter enfin les représentations de Xavier de Courville et de son « Théâtre ambulant de la Petite Scène » (*La seconde surprise de l'amour, le Mariage Forcé, L'ami des lois, La comédie de celui qui épousa une femme muette,* etc.) (2).

---

1) Tartuffe représenté en 1878 à Zagreb, sous la traduction de Tomislav Maredic est restée sans interruption, au répertoire du théâtre de Zagreb.

(2) A propos de cette tournée, Xavier de Courville écrivait : « A Llubljana comme à Skopje naissent des foyers de culture française prêts à goûter les œuvres de chez nous. En des théâtres splendides édifiés à l'école des Allemands et des Russes, nous apportions les reflets d'un art nouveau là-bas que les Croates et les Slovènes ne demandent qu'à aimer et à comprendre ... que de scènes merveilleuses nous avons eues entre les mains. Notre admiration n'allait pas sans quelque amertume, partout des scènes neuves armées des équipements les plus modernes de la machinerie et de la lumière, et que les pouvoirs publics aussi bien que les forces privées cultivent et développent. Quand le théâtre recevrait-il en France des encouragements pareils? (*Paris-Soir*, 14 mars 1930).

Elles suscitèrent l'émulation des compagnies d'amateurs qui se donneront comme programme de représenter — en français — les pièces que les théâtres commerçants ne veulent ou ne peuvent inscrire à leur répertoire.

La Compagnie des Jeunes, fondée en 1940 par M. Vlado Habunelt en fut le plus remarquable exemple. La guerre mit fin à cette belle tentative.

L'auteur conclut que l'art théâtral Croate, après avoir cherché son chemin parmi les différents courants du théâtre mondial, s'est libéré de l'influence allemande et songe de plus en plus à créer son propre style.

LÉON CHANCEREL

MUSIQUE ET DANSE

Paul COLLAER. — **La Musique moderne (1905-1955).** Préface de Claude ROSTAND. Paris-Bruxelles, Elsevier, 1955, 306 p., h. t. et ex. Music.

C'est là un ouvrage d'importance. M. Paul Collaer, avec témérité, y a consacré le meilleur de lui-même. Avec témérité, car il est toujours délicat de formuler des jugements de valeur sur les manifestations artistiques de son temps. Effectivement pour le chroniqueur le dilemme est le suivant : ou bien il fait preuve de la plus parfaite objectivité et son livre manque d'accent, ou bien il laisse percer ses préférences et il manque alors de sérénité. M. Collaer a délibérément opté pour la seconde formule. Tel M. Gelea, M. Collaer a l'âme dodécaphonique. Aussi dès le second chapitre fait-il la part belle à Schoenberg et à ses émules. Sans doute fera-t-il, par la suite, défiler sous les yeux de ses lecteurs la plupart des compositeurs marquants de l'époque, mais avec moins de conviction, faisant la part belle à d'assez médiocres d'entre eux et passant sous silence d'autres plus importants : A. Magnard, Bachelet, G. Charpentier, G. Dupont, Laparra, Lazarri, Cl. Terrasse, M. Yvain... et parmi la génération d'après : Elsa Barraine, M. Delannoy, P.O. Ferroud, J. Hubeau, M. Jaubert, M. Landowsky, J. Martinon, J. Rivier, P. Sancan, M. Thiriet... dont la production, qu'on l'apprécie ou non, ne saurait être tenue pour totalement négligeable dans un tableau d'ensemble présenté comme tel.

Nous reprocherons également à M. Collaer le principe qui consiste à mélanger étroitement les considérations émotives de son ouvrage et les considérations techniques. Il en résulte un certain désordre entre des appréciations de caractère affectif et des analyses strictement de métier, les unes faites pour le grand public, les autres pour les spécialistes.

Nous lui reprocherons encore d'examiner les consignes de la dictature musicale soviétique avec une indulgence dont il ne fait pas preuve vis-à-vis des consignes de la dictature hitlérienne — les deux étant à nos yeux aussi pernicieuses l'une que l'autre.

Mais un pareil travail mériterait des pages d'examen et si nous avons formulé quelques critiques c'est en vue de situer cet ouvrage dans son vrai climat qui est le fait d'un musicien érudit qui prend parti, et qui ne s'en cache pas, et non celui d'un historien qui, mettant une sourdine à ses adorations et à ses aversions, s'efforce à un maximum d'objectivité. Il est fort probable que d'ici dix ans nombre de compositeurs mis en lumière par M. Collaer rentreront dans l'ombre et inversement.

Au demeurant cet ouvrage demeure un témoignage épisodique sur la vie musicale de notre époque et sur ses engouements passagers.

ANDRÉ BOLL.

Pierre CITRON. — **Couperin.** André BOUCOURECHLIEV. — **Schumann.** Paris, Le Seuil édit. coll., «Solfèges », 1956, 192 p., nomb. illustrations.

Ce qui frappe dans cette nouvelle collection consacrée, semble-t-il, aux musiciens célèbres, c'est l'extraordinaire richesse de l'iconographie, d'une iconographie qui, par les reproductions de tableaux, d'estampes, portraits, partitions, textes manuscrits et aussi photographies, vous plonge dans le climat spirituel et artistique dans lequel le musicien a vécu. Rien qu'à feuilleter ces illustrations on se trouve transporté avec Couperin au siècle du Grand Roi, avec Schumann dans l'exaltante Allemagne romantique. Chaque étude est en outre suivie d'un tableau récapitulatif qui établit un parallèlisme entre les étapes de la vie du compositeur et ses créations avec les grands événements qui ont jalonné son époque, l'ensemble complété par une discographie, une biographie et une iconographie sommaires. Là s'arrête l'identification entre ces deux ouvrages car comment comparer la vie passionnante d'un Robert Schumann — sur laquelle maints et maints documents ont été recueillis — avec celle d'apparence austère d'un François Couperin qui n'a laissé comme seule trace que ses œuvres!

Les textes respectifs de Pierre Citron (*Couperin*) et d'André Boucourechliev (*Schumann*) sont l'un et l'autre excellents : de la haute vulgarisation de qualité.

Souhaitons donc longue vie à la collection « Solfèges » dont les débuts prometteurs laissent bien augurer de ses prochains ouvrages.

A. B.

Frédéric M. BREYDERT. — **Le Génie créateur de W. A. Mozart.** Paris, Edt. Alsatia, 192 p. nomb. ex. musicaux.

Pourquoi cet « Essai sur l'instauration musicale des personnages dans *Les Noces de Figaro, Don Juan, La Flûte enchantée?* : « J'ai entrepris cette étude, nous confie l'auteur, par affection pour Mozart... et par curiosité! Je n'avais trouvé nulle part les explications de ce qui se passait musicalement dans ces opéras ». Sa conclusion : « La musique de ces opéras constitue une configuration audible des réalités psychiques, si parfaitement objective et accessible à la raison qu'on peut la dire *scientifique* ».

Cette conclusion nous étonne comme elle eût, semble-t-il, étonné Mozart lui-même qui, Dieu soit loué!, avec son génie, dépeint plus qu'il n'explique. Vouloir *faire parler les sons* est une maladie des musicologues et rarement elle n'a atteint un tel degré. Oh! le travail auquel s'est livré M. Breydert est un travail consciencieux. Ainsi entre des centaines d'exemples : « un petit presto de neuf mesures nous apprend que ce n'est pas le Figaro courtois, mais le Figaro batailleur qui aura le dernier mot »... Ainsi : « Dans la première invitation à Zerline, Don Juan *tombe* de la position de départ par un enchaînement de dominantes et utilise la relation dominante-tonique comme principe d'une impulsion irrésistible dont la cruauté est admirablement masquée sous les dehors charmants de la progression mélodique », etc., etc.

Musique instrument de connaissance prétend l'auteur. De connaissance musicale, certes. De connaissance psychologique? Non.

Dire que cette étude ne nous apprend rien sur trois des plus célèbres opéras de Mozart, serait exagéré. Mais seuls les maniaques épris de fausse-science pourront y trouver matière à délectations délirantes.

A. B.

René DUMESNIL. — **Le Don Juan de Mozart.** Paris, Plon édit., 1955, 190 p., 24 illust. 1955.

Pour honorer « l'année Mozart », la librairie Plon se devait de rééditer cet ouvrage épuisé qui constitue un guide sûr permettant à l'amateur d'approfondir les caractéristiques d'un des plus grands chefs d'œuvre de l'art lyrique.

Dans son premier chapitre René Dumesnil situe le *Don-Juan* de Mozart au sein de tous les Don-Juan de l'époque; puis dans le chapitre second il nous trace un portrait de Da Ponte, le librettiste, et analyse son livret. Le chapitre suivant est le chapitre strictement musical qui étudie la partition scène par scène, avec exemples à l'appui. Le dernier est consacré à « La vie de l'œuvre » depuis sa naissance, en 1787 jusqu'à nos jours. Une iconographie judicieusement choisie complète cet ouvrage tout à la fois documenté et vivant.

A. B.

L'Opéra de Paris. N° XII, édit. Théâtre de l'Opéra, 64 p.

Au sommaire de ce numéro nous trouvons, avec quelques souvenirs sur le *Faust* de Gounod de Büsser, quelques notes — illustrées par Wakhévich — signées Max de Rieux sur sa future mise en scène. René Fauchois trace de Maurice Lehmann, directeur sortant, un portrait vivant tandis qu'Alexandre Arnoux brosse de l'ex-directeur actuel, Jacques Ibert, une silhouette sympathique. Avec un interview, le dernier du regretté Arthur Honegger, un articulet sur *Bolivar* du librettiste, le poète Jules Supervielle, une analyse du *Roméo et Juliette* de Prokofieff par Claude Rostand, une courte biographie de Tansmann sur Bartok (dont le *Concerto pour orchestre* doit prochainement servir de support à une chorégraphie de Landler), un à propos de Gérard Bauer sur *Monsieur Beaucaire* de Messager (dont la reprise a eu lieu l'année passée à l'Opéra-Comique), ce fascicule se termine sur l'effort de « décentralisation » de l'art lyrique en province avec une série de notes signées par Jacques Jaujard, André Coumet, Ergmann, etc... De très nombreuses illustrations, en noir et en couleurs, font de ce numéro un document d'un intérêt historique indiscutable.

A. B.

L'Opera de Paris, n° XIII.

Ce numéro s'ouvre par un éditorial, *Réveil de l'Opéra,* de l'ex-nouvel Administrateur de la Réunion des Théâtre lyriques, Georges Hirsch. Adolphe Boschot nous parle du « Premier voyage de Mozart à Paris », Emile Vuillermoz du « Martyre de Saint-Sébastien » de d'Annunzio et Debussy (dont la reprise est prévue cette année même), Albert Beguin et Henri Hell nous font entrer dans les coulisses de la nouvelle œuvre de Poulenc, *Le Dialogue des carmélites*

d'après Bernanos, qui doit être prochainement créée à la Scala de Milan, une fois de plus Gustave Samazeuilh nous entretient du « Sens du message wagnérien », tandis que Jacques Bourgeois trace un portrait de Manuel Rosenthal (dont l'opérette *La Poule noire* est un des récents succès de l'Opéra-Comique), que Louis Aubert évoque la 1.000e représentation de *Louise,* qu'Edouard Beaudu consacre à « La gloire d'Argentina » une page émue et que S. de Nussac esquisse une biographie d'André Cluytens qui, en dirigeant à Beyrouth *Les Maîtres-chanteurs* y a fait triompher les couleurs françaises.

Le Ballet contre l'Opéra : Revue Le Point, mars 1956, 48 p. nombreux h. t.

Quatre critiques mènent le combat : Noël Boyer avec « Grandeur et servitude de l'art lyrique », Jacques Murgier avec « Faut-il brûler l'Opéra? », Goléa avec « Les rapports de la musique et de la danse », Pierre Michaut avec « Primauté du poète », le tout coiffé d'une préface qui expose succinctement les raisons de la stagnation du grand opéra : « Tout y a été pieusement conservé, décors rafraîchis mais non transformés, l'art du chant toujours prétexte à toutes les libertés, à tous les effets de mauvais goût, inintelligence du texte sur tous les plans... « L'opéra, de nos jours, ne donne même pas à un public inculte, enferré dans le mauvais goût, l'occasion de siffler *Wozzeck!* », écrit Jacques Murger. « La critique théâtrale, poursuit-il, si vigilante et si sévère lorsqu'il s'agit du genre dramatique, s'impose pour l'opéra une discipline comme au chevet d'un grand malade. Elle respecte, au nom d'une tradition qui est de la pire espèce, des poncifs saugrenus ». Elle ne loue jamais assez : « l'art consommé du metteur en scène, des chanteurs, des décorateurs... Tout ce qu'elle fait c'est de veiller pieusement à la conservation de ces ruines. »

Le contre-point à cette décadence? L'art du ballet, lequel « a trouvé un style... Hélas! (Goléa dixit) combien d'attentats contre la musique »... « Et quelle insuffisance d'imagination et quelle indigence des maîtres de ballets, souligne Michaut. Et de conclure : Sans exclure que le chorégraphe puisse être *l'auteur* du ballet il nous faut affirmer la primauté du poète. »

De très nombreuses photographies de Robert Doisneau illustrent ces textes. Elles sont convaincantes tant dans leur ridicule que dans leur beauté. Sans légendes elles obligent le lecteur à des recherches difficiles... Néanmoins ce numéro est un document précieux.

A. B.

Situation de l'Art Lyrique. L'Age nouveau, n° 94, nov. 1954, 128 p.

A part deux articles remarquables, l'un de René Leibowitz sur « L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain », l'autre de Marcel Landowsky sur « Mort et transfiguration du théâtre lyrique », l'ensemble de cette étude est assez décevante. Elle est décevante parce que la majorité des chroniqueurs (G. Charbonnier, R. Caby, J.-J. Barbier, M. Philippot, H. Barraud, P. Wissmer, P. Barbaud, M. Le Roux) nous proposent une série de lieux communs en place de vues originales ou constructives. Elles sont effectivement beaucoup plus le fait de théoriciens intelligents que celui de gens de théâtre aux prises avec les réalités musicales, dramatiques ou scéniques. Il va de soi, cependant, que dans tous ces articles, il est possible de glaner quelques réflexions salutaires. Mais l'ensemble ne correspond nullement au titre « Situation de l'art lyrique ».

A. B.

De très nombreuses illustrations, fort bien choisies, font de ce numéro un document précieux pour l'histoire contemporaine du théâtre de musique.

A. B.

André COEUROY. — **Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne.** Payot édit. 1956, 414 p.

Conçu dans un esprit différent que le « Riemann », paru chez le même éditeur, ce dictionnaire a pour but de le compléter. Effectivement le « Riemann » (1), revu et augmenté, fait encore la part trop belle aux classiques, et notamment à de nombreuses gloires tombées, à juste titre, en oubli. A cet égard l'ouvrage de Cœuroy redresse la situation.

Dictionnaire critique? Qu'est-ce à dire? L'auteur s'en explique. Il pense, qu'en dehors de son intérêt purement documentaire, en vue de lutter contre l'aveulissement du goût, il convient de prendre position, de louer, de condamner, avec fermeté.

En voici quelques exemples : CHARPENTIER (à propos de *Louise*) : « musique populiste qui touche la foule par un goût douteux et une chaleur sincère...». CHABRIER : « Auvergnat, bon garçon, qui mourut gâteux, père spirituel de la musique, après 1914 ». DUKAS (Paul) : « Chez ce solitaire d'intelligence sémite aiguë, l'auto-critique fut telle qu'elle provoqua l'autodafé...». CÉSAR FRANCK : « ...cet isolé était bon, simple, séraphique, mais d'apparence seulement, car son tempérament romantique décelait une violence cachée ». GOUNOD : « Inégal, tour à tour séduisant et vulgaire, subtil et facile... ». MENDELSOHN : « Porté aux nues en son temps... il a été rabaissé, au siècle suivant, comme compositeur *distingué* ». HONEGGER : « ...spirituellement il a été au carrefour de l'esprit latin et de l'esprit germanique; musicalement il fut à la croisée du tonal et de l'atonal; sentimentalement il associa méditation et finesse, lyrisme et réflexion ». POULENC : « Avec le langage de notre époque qui mêle le faubourien au raffiné, Poulenc, à la fois aristo, peuple et religieux, s'inscrit dans l'exacte ligne de Couperin ». RAVEL : « ...petit, menu, sec, vert, un profil losangé d'intelligence aiguë, l'œil sombre et creux, la dent dure, il a passé pour l'enfant terrible de la musique... ». SAINT-SAENS : « Il n'a pas fait école, parce que son esthétique était celle d'un éclectisme continu. Il digérait tout et le restituait en crottes élégantes ». SATIE : « Curieux homme, mal compris... Sous l'humoriste se cachait le poète et le rénovateur ». RICHARD STRAUSS : « Il a ramassé pêle-mêle, la verroterie du vérisme italien, les valses viennoises, des airs de Lully et de Couperin, des phrases wagnériennes, des harmonies de Liszt, des idées de Berlioz et, d'une main sensuelle, il les a brassées, déployées, étalées, sur un fond de vulgarité légère, mais constante », etc, etc., opinions discutables mais toujours vivantes, sous leur aspect enporte-pièce.

Un seul point noir à ce dictionnaire, et de taille : sa présentation. Aucune table, ce qui, en dépit du classement alphabétique adopté, constitue une énorme faute. Ensuite typographiquement rien ne ressort : la composition étant limitée à un seul genre de caractères (romain, capitale, italique). De sorte que pour économiser quelques vingt pages de papier on a fait d'un dictionnaire, qui se voudrait d'ordre pratique, un ouvrage aussi incommode que rébarbatif à consulter!

A. B.

(1) Voir n° IV, 1954, p. 324 de la *Revue d'Histoire du Théâtre.*

Ferdinando REYNA. — **Des Origines du Ballet.** Paris, A. Tallone éditeur, 220 p., plus 32 pages d'illustrations et un hors-texte en couleurs. Bibliographie.

S'étant reporté à huit traités ou Codes de la danse des XIV^e^ et XV^e^ siècles, manuscrits et pour la plupart inédits, M. Reyna vient de renouveler une partie des notions et des perspectives généralement admises sur les origines de la danse et du ballet en Italie et en France au temps de la Renaissance. Ces traités sont ceux de Domenico da Ferrara (Bibl. Nat^le^, Paris), de Giovanni Ambroso da Pesaro (Bibl. Nat^le^, Florence), le Code *Della virtute et arte del danzare* (Bibl. Estense, Modene), de Guglielmo et Domenico (Bibl. communale, Foligno), de Guglielmo Ebro et Domenico Piacentino (Bibl. communale, Sienne), d'Antonio Cornazano (Vaticane).

Inédits ne signifie point inconnus...; mais ceux qui les ont feuilletés déjà les avaient considérés sans doute en se souciant de l'histoire de la musique et non, comme M. Reyna, en historien de la danse et du ballet. Aidé lorsqu'il le fallait par un professeur de danse, lui-même érudit pour la lecture et l'interprétation des notations chorégraphiques d'époque, M. Reyna a abouti à cette thèse que la naissance du ballet « est strictement liée à la musique et au chant en cet âge d'or pour les arts qu'a été le XVI^e^ siècle, créateur de formes et de structures... ». « Le Quattrocento a été musicalement en Italie le siècle des airs de danse. Le peuple chantait et dansait dans les rues, les seigneurs dans leurs palais...; sur les rythmes très variés des chansons ou *Canzoni a ballo* il y avait des pas traditionnels tout aussi variés... ». On les transcrivait, tel Fr. Spinaccino qui ajuste — musique et danse — une pavane, une saltarelle et une piva; les exemples semblables sont légion : ces *balletti* eurent un succès immense en Europe, on les réimprimait encore en Hollande, en Angleterre au milieu du XVII^e^ siècle.

Ainsi, dit M. Reyna, « le ballet plonge ses racines dans le développement de la musique après le Moyen-Age et dans la révolution rythmique apportée dans la danse par les Italiens de la Renaissance aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles ».

M. Reyna, poursuivant, en tire cette conclusion qu'il devient erronné de rechercher l'origine du Ballet dans des réminiscences des spectacles de l'antiquité grecque et romaine telles que les décrivent les auteurs classiques. Conclusion peut-être un peu absolue : ce qui est vrai pour le XIV^e^ siècle peut ne plus l'être pour le XVI^e^ siècle. Car au temps de la grande vogue néo-grecque du milieu du XVI^e^ siècle — au Cénacle du comte Bardi à Florence, à l'Académie de musique et de poésie de du Baïf à Paris — poètes et musiciens, et même danseurs, en renouant le lien de la parole et du chant avec la pantomime et la danse, s'enchantaient du rêve d'avoir réanimé le chœur antique, ses évolutions et ses hymnes. Pour ces poètes et ces érudits éblouis d'hellénisme le mirage des résurrections « archéologiques » a conduit leurs recherches et éclairé les chemins où ils ont avancé.

PIERRE MICHAUT.

50 anni di Opéra e Balletto, Rome, Bestetti, édit., 130 p. de texte, 160 d'illustrations.

Ouvrage collectif composé de six études traitant de la musique d'opéra (G. Pannain), du chant d'opéra (E. Gara), du décor (V. Costantini), de la régie (E. Cilosimo), du ballet (G. Tani), du théâtre lyrique en Italie (L. Jannattoni).

L'article de M. Pannain fait apparaître avec éclat la vitalité de l'opéra en Italie, l'abondance et la diversité de ce genre lyrique

qui, dans la Péninsule, ne connaît ni fatigue ni indifférence. Reprises régulières et fréquentes d'œuvres du répertoire, créations chaque saison sur les célèbres théâtres de Milan, Rome, Turin, Florence, Venise, Naples..., d'ouvrages inédits : l'opéra est vivant en Italie!

M. Gara évoque les générations successives de grandes voix et leur constant et magnifique renouvellement, avec de nos jours la Tebaldi et Mme Meneghini-Callas... M. Costantini rappelle les diverses tentatives pour renouveler l'art du décor et de la mise en scène, par le dépouillement volontaire, les jeux de la lumière, la mécanique. L'étude de M. Tani sur la situation du Ballet en Italie est complète et très informée : après avoir décrit le déclin à la fois de l'Ecole de danse et du spectacle, l'influence néfaste des dilettantes (isadoriennes ou rythmiciennes) intronisées dans le temple même où régnèrent les illustres pédagogues Cecchetti et Blasis, il étudie l'activité et les créations du chorégraphe Aurel Milloss depuis 1938 et son action positive auprès des musiciens et des peintres des nouvelles tendances, qu'il attire vers le ballet. Il souligne l'importance de ses œuvres récentes : *Au Seuil du temps* de Bartok, *Reflets sur l'oubli* de Respighi, *Orphée* de Strawinsky...

Entre ces textes s'intercalent deux cahiers d'images donnant une illustration étendue de cette vaste activité artistique, parfois inégale (surtout dans le décor, quelque peu marqué de passéisme) mais féconde et vivante.

P. M.

Richard Buckle — **In search of Diaghilew** - London, Sidwick and Jackson, 128 p., dont 64 en h. t. et 10 en couleurs.

Récit plein d'animation, de verve, d'esprit et parfois d'émotion, des préparatifs et de l'aménagement de la grande exposition Diaghilew, réunie par Richard Buckle, ouverte pendant le Festival d'Edimbourg de 1955, puis transférée à Londres. L'Exposition comprenait un nombre important de maquettes des ballets, de portraits de Diaghilew et de tous ses collaborateurs, de ses artistes... présentés dans un ensemble décoratif parfaitement évocateur et de grande allure. Beaucoup d'objets étaient inconnus et avaient été remis au jour pour cette occasion.

M. Buckle raconte ses surprises, joies, espoirs et déceptions, ses patientes recherches sur la trace d'un portrait diparu..., les difficultés (le portrait de Falla par Zuloaga), les fausses promesses (Picasso), les obstacles imprévus (la maladie de Jean Cocteau), la légèreté des uns et l'insouciance des autres (le portrait égaré de Karsavina).

Mais ce n'est pas seulement un récit anecdotique; au cours de cette recherche passionnée, l'auteur, qui n'avait pas connu Diaghilew, voit se dresser progressivement devant son regard le portrait complet de l'homme et celui plein de grandeur de l'animateur de cette véritable épopée artistique que fut la carrière du Ballet Russe entre 1909 et 1929.

P. M.

Richard BUCKLE. — **Modern Ballet Design.** Londres, A. et Ch. Black, 130 p., avec 207 illust.

Panorama, vu de Londres, des décors des ballets présentés au cours des dix dernières années. La part faite aux peintres français est importante avec les noms de Ch. Bérard (5 ballets), de Carzou

(*Le Loup et Giselle*), Cocteau (*Phèdre*), André Derain (2 ballets), Cassandre (3 ballets), J.-D. Malclès (2 ballets), avec ceux aussi de St. Lepri, E. Berman, Léonor Fini, Clavé... Mais la période considérée n'est pas pour la décoration théâtrale une grande époque, fut-ce en raison des gênes de tous ordres pesant sur le spectacle. Toutefois, le rapprochement avec les décorations anglaises, décevant pour nos yeux formés à la grande tradition de l'Opéra et du Ballet français, fait apparaître les qualités de nos artistes, même dans des compositions un peu secondaires et parfois hâtives.

P. M.

Louis OSTER. — **Les Ballets du répertoire courant.** Paris, Edit. du Conquistador, 1956, 172 p.

Avec ce troisième volume consacré aux « Ballets » — les deux premiers l'étant aux « Opéras » et « Opérettes », — Louis Oster termine le répertoire des théâtres de musique.

110 ballets analysés de 62 compositeurs, annonce le titre.

Le choix, puisque choix obligatoirement il y a, est-il judicieux? Oui, dans son ensemble. Pourquoi cependant avoir encombré cet opuscule d'ouvrages chorégraphiques « sans lendemain », tels *La Grande jatte, Cinéma, Taglioni chez Musette, Les Caprices de Cupidon, Lucifer, Isoline, Les Noces de cendres?* Pourquoi avoir omis d'analyser soit des succès, soit des ouvrages de valeur, tels *Pucinella, Apollon Musagète* de Strawinsky, *Parade* d'Eric Satie, *Oriane et le Prince d'amour* de Florent Schmitt, *Aeneas* de Roussel, *L'Homme et son désir* de Darius Milhaud, *Les Fâcheux* et *Les Matelots* d'Auric, *La Table verte* de Jooss, *Joan de Zarissa* de Werner Eck, *Le Rendez-vous* de Kosma, *La Chatte* de Sauguet, *Chout* de Prokofieff, *Héraklès, L'Œuf à la coque, Deuil en vingt-quatre heures* de Maurice Thiriet, *Les Noces fantastiques* de Marcel Delannoy... Et puis n'y a t-il pas quelque chose de comique à citer Bach comme le compositeur du *Jeune homme et la mort* de Cocteau!

Nous reprocherons à l'auteur de ne pas avoir mis suffisamment en évidence les ballets authentiques — ceux « chorégraphiés » sur une musique spécialement écrite dans ce but, par rapport aux adaptations, hélas! de nos jours si fréquentes de morceaux symphoniques transformés en ballets sous l'impulsion fantaisiste d'un chorégraphe.

Néanmoins l'ouvrage d'Oster demeure précieux et le lecteur pourra utilement s'y reporter.

André Boll.

Marcel LOBET. — **Panorama du Ballet d'aujourd'hui.** Bruxelles, Edit. Dutilleul, 1956, 48 p.

C'est là un véritable panorama, comme le titre l'indique, un panorama qui survole le ballet d'aujourd'hui et qui passe, en revue, depuis Diaghilew, l'évolution du ballet en mettant particulièrement l'accent sur les « Jeunes Compagnies » (Roland Petit, Janine Charrat, Jean Babilée, Maurice Béjart, Pierre Lacotte, Miskowitch...), sans pour autant oublier les grandes formations officielles (L'Opéra de Paris, Le Ballet de Moscou, etc) ou privées (Ballet de Cuevas, Ballet Balanchine...).

Marcel Lobet sait de quoi il parle. Et son étude est truffée de remarques extrêmement pertinentes. Sa sympathie avouée pour les « Jeunes » ne lui fait pas oublier les constantes de l'art chorégraphiques si bien défendues par leurs aînés, les Lifar, Massine et autres.

Il ne s'agit pas, en l'occurence, d'un panégyrique, mais d'un exposé fort objectif qui ne bannit, pas pour autant, l'esprit critique. On peut ne pas toujours être d'accord avec les opinions de Marcel Lobet, mais toutes méritent d'être prises en considération.

Fort bien édité, comportant de nombreuses illustrations au trait, cet ouvrage prend date dans l'évolution historique du ballet contemporain.

A. B.

BIBLIOGRAPHIE

En raison de la collaboration de notre Société avec l'Institut International du Théâtre et la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, nous avons dû modifier le plan de la Bibliographie.

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur (ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABREVIATIONS[1]

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.**—Etudes Germaniques [Lyon].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
F.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
H. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinski].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
M.L.N. — Modern Language Notes.
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo].
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan].
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.**—Shakespeare Quaterly[New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinski].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinski].
* **Te.** — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z.** — Teater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinski].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinski].
* **W.** — Wiadomosci [Londres].

Cette bibliographie a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS *avec la collaboration de* RENÉ-THOMAS COÈLE (*France*), E.-A DUGHERA (*République Argentine*), FERENC HONT (*Hongrie*), L. F. REBELLO (*Portugal*), *La Revue Teatrul* (*Roumanie*), *La Société Théâtrale Panrusse* (*URSS*) *et les membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* D. DIEDERICHSEN (*Allemagne*), M.-E. VON FRENCKELL (*Finlande*), A.-C. KAHN (*Grande-Bretagne*), F. ROSELLI, *Associazione italiana bibliotheche et* C.-E. TANFANI, *centro di ricerche teatrali* (*Italie*).

---

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h, (samedi et dimanche exceptés).

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1651. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1955-1956. **R.T.I.**, 1956, N° 1.

1652. *Annuaire de l'Institut d'Histoire des Arts : le théâtre.* Moscou, Académie des Sciences, 1953, 335 p. [en russe]

1653. *Annuario del teatro italiano* 1954-1955. N° 5, Nuova Serie. Roma, Ed. Siae, Soc. Ital. autori e editori, 1955, in-8°, 717 p.

Répertoire des auteurs italiens vivants et résumés des pièces représentées pour la première fois en Italie pendant la saison 1954-1955.

1654. *Cronache del cinema e della televisione.* I, N° 1, 1955, Ed. 5 lune, in-4°, 30 p. ill. [Revue mensuelle].

1655. *Bibliographie générale de radio-télévision.* **C.E.R.T.** N° 6, 1956.

1656. *Bibliographie des écrits concernant le théâtre,* parus dans la première moitié de l'année 1955, 2e partie. **M.K.**, 1956, N° 1.

1657. *Bibliographie des écrits concernant le théâtre,* parus dans le seconde moitié de 1955. **M.K.**, 1956, N° 3-4.

1658. *Cultura e teatro in Sicilia. Il II convegno sulle arti drammatiche a Palermo.* Prospettive meridionali, I (1955), N° 1.

1659. BEHR (Fritz). — *Die deutsche Shakespeare- Gesellschaft* (April 1954 bis April 1955). Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1955, N° 3.

1660. CARPEAUX (Otto Maria). — *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Ministério da educação e cultura, 1955, in-4°, 298 p., index [2e édition rev. et augm.].

1661. JOHNSON (A. E.). — *Doctoral projects in progress in theatre arts,* 1955. **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 2.

1662. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in theatre,* 1954, Ibid.

II

CATALOGUES

a) Bibliothèques publiques et privées.

1663. *British Drama League. The player's library; 3rd supplement to the catalogue of the British Drama League.* London Faber, 256 p.

1664. FREEDLEY (G.). — *The need for the training of theatre librarians.* **E.T.J.**, vol. VIII, N° 1.

1665. — *The New-York public Library Theatre Collection.* **OSU T.C.B.**, Vol.III, N° 1.

1666. GUARDA (G.). — *La Biblioteca di Renato Simoni.* **Sc.**, 1955, N° 12.

1667. HOWGEGO (J. L.). — *Recent work in the fine arts libraries in London.* Aslib Proceedings, 1956, N° 2.

1668. VEINSTEIN (A.). — *Collection Auguste Rondel.* **M.K.**, 1956, N° 1.

c) Musées

1669. CENNER (M.). — *Magyar színhazi kiallitások és gyüjtemények.* **S.E.**, N° 3, 1954.

Collections et expositions hongroises. Le Musée du Théâtre. Bibliographie.

1670. — FILIPPOV (V.), MEDVEDEV (B.). — *Le musée théâtral A.A. Bakhrouchine.* Moscou, 1955, 269 p. [en russe].

1671. SCHONE (G.). — *Das Theatermuseum der Clara Ziegler- Stiftung in München.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

d) Expositions

1672. *French theatre art,* 1935-1955. Catalogue de l'Exposition du Victoria and Albert Museum, Londres 1955. Paris, Presses artistiques, in-8°, 14 p.

1673. DIETRICH (H.). — *Englische und amerikanische Forschung zur europäische Theatergeschichte.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

1674. KINDERMANN (H.). — *Europäische Theateraustellung* 1955. **M.K.**, 1956, N° 1.

1675. SAHIGHIAN (Ion). — *Vienna* 1955. **Te.**, N° 1, 1956.
Exposition du théâtre européen, Vienne 1955.

III
GÉNÉRALITÉS
a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

1676. *Erwin Piscator nous parle de théâtre.* **T.P.**, N° 19.

1677. AMICO (Silvio d'). — *Situazione spirituale del dramma contemporaneo.* Relazioni, Vol III : 1952-1954 (Comitato cattolico docenti universitari, Roma), Roma, Ed. Studium [1955], in-8°, 143 p.

1678. — *Rinascita del dramma sacro* (A cura e con prefazione di Achille Fiocco), San Miniato, Istituto del dramma popolare, in-8° 171 p.

1679. APOLLONIO (Mario). — *Studi sul ternario drammaturgico. I, Storia dottrina prassi del coro.* Brescia, Morcelliana, 1956, in-8°, 156 p.

1680. ARNOUX (Alexandre). — *Rythme vital et rythme scénique.* **R.T.**, N° 32.

1681. ARTAUD (Antonin). — *Œuvres complètes.* T.I., Paris, Gallimard 1956, in-16 dble-cour.

1682. — *Trois lettres inédites.* **R.T.**, N° 32.

1683. BERGER (M.). — *Pour le théâtre de plein air : la dramaturgie sportive.* **A.**, N° 577, 1956.

1684. FRY (Christopher). — *Warum Verse?* Die neue Rundschau, 1956, N° 2-3.

1685. GARCIA LORCA (Federico). — *Théorie et jeu du duende.* Trad. J. I. Murcia et Dominique Aubier. Esprit, 1956, N° 9.

1686. — GORKI (M.). — *Lettres sur la technique et les thèmes du drame.* **T.P.**, N° 19.

1687. JAMATI (Georges). — *Gratuit, engagé ou appliqué l'art est présent dans toute œuvre qui donne une forme à la vie intérieure.* Bulletin de la Société française de Philosophie, 1955, N° 4.

1688. GRANVILLE-BARKER (Harley). — *On dramatic method.* New-York, Hill and Wang, 1956, (Première édition américaine).

1689. JOUVET (Louis). — *Théâtre.* **R.T.**, N° 33.

1690. KUTSCHER (A.). — *Meine theaterwissenschaftlichen Bemühungen.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

1691. LOUNELA (P.). — *Teatteriteoriaa.* **S.S.**, 1954, N° 8.
Théorie du théâtre de B. Brecht.

1692. MAENPAA (R.).— *Teatteri ja tekniikka.* **H.S.**, 1955, N° 339.

1693. METTIN (Ch.). — *Das Bild der Menschen im Drama der Gegenwart.* **M.K.**, 1956, N° 1.

1694. OLSONI (E.).— *Teaterdebatt.* **N.A.**, 1955, N° 17.

1695. PETRESCU (Camil). — *Despre unele probleme : objectivitate-objectivism.* **Te.**, N° 1; 1956.

1696. POLIERI (Jacques). — *Partition pour un théâtre non figuratif.* **R.T.**, N° 32.

1697. RAGHAVAN (V.). — *L'esthétique du théâtre classique* [en Inde]. **T.M.**, Vol. V, N° 2.

1698. REGENT (Roger). — *René Clair ou le paradoxe théâtral.* **R.T.**, N° 32.

1699. ROLLAND (Romain). — *Dialogue de l'auteur avec son ombre.* **D.**, Vol. V, N° 4.
Edition fac-simile du ms suivie de la traduction en portugais.

1700. SCHADEWALDT (Wolfgang). — *Von Wirkung und Wesen des Trauerspiels.* Das Neue Forum. 5 Jahrgang 1955-1956, p. 209-215.

1701. STANISLAWSKI (C. S.). — *Matériaux, lettres, recherches.* Moscou, 1955, 697 p. [en russe].

1702. — *Articles, discours, causeries.* Ibid, 1953, 782 p.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

1703. — *Le théatre populaire dans le monde.* **T.M.**, vol. V, N° 3 [N° spécial].

1704. — *Darmstäder Gesprach,* 1955. *Theater.* Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1955, 343 p., in-8°, 79 ill.
Les entretiens de Darmstadt : Le théâtre, le public, l'œuvre, la scène.

1705. ABALKIN. — *A Szovjet Színház örökséje.* **S.E.**, N° 3, 1954.
L'héritage du théâtre soviétique. Influence du parti communiste sur l'art dramatique. Etude du système Stanislawski.

1706. CALENDOLI (Giovanni). — *Spettatori non si nasce, si diventa lentamente.* Fiera Letteraria, XI, N° 17.

1707. DEAN (Basil). — *The theatre at war.* London, Harrap, 1946, 592 p., 24 ill.
Le théâtre aux armées durant la deuxième guerre mondiale.

1708. DONNER (Jörn). — *Folklighetens panyttfödelse?* Horisont, [Helsinski] 1955, N° 4.
Le théâtre doit-il être engagé?

1710. HILLIARD (E. L.). — *The integration of the negro actor on the New-York Stage.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 2.

1711. HUHTA (V.). — *Premier essai de constitution d'une fédération des théâtres ouvriers.* **Su. S.**, 1955, N° 285.

1712. LOFTIS (J.). — *The social milieu of early-18th century comedy.* Modern Philology, LIII, N° 2 (1955).

1713. MINC. — *A reakciós amerikai Szinháztudomány és szinházi kritika.* **S.E.**, N° 3, 1954.
Théâtre réactionnaire en Amérique et critique dramatique.

1714. SCHUTZ (W.). — *Theater und Staat.* **M. K.**, 1956, N° 2.

1715. SALMELAINEN (E.). — *Teatteri ajan kuvastajana.* **H.S.**, 1955, N° 287.

1716. SIRLUCK (E.). — *Shakespeare and Jonson among the pamphleteers of the first civil war.* Modern Philology, LIII, N° 2, 1955.

1717. TORVALDS (O.). — *Teater-Kritik- Publik.* Horisont, 1955, N° 4.
Voir aussi numéro 1762.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

1718. FETTING (Hugo). — *Die Geschichte der deutschen Staatsoper.* Berlin, Henschelverlag, 1955, 284 p., nombreuses ill.

1719. BOWE (K.). — *Klassizismus?* **T.Z.**, 1956, N° 4.
Essai d'interprétation du style des représentations de Weimar.

1720. LAUBACH (J.).—*Le théâtre allemand est-il mourant?* L'Esprit des Lettres. 1955, N° 5.

1721. LAURILA (A.).— *Du théâtre de l'Allemagne, représentations, répertoire, public.* **Su.S.**, 1955, N° 149.

1722. LEDER (L.). — *Schillers Mitarbeit am Weimarer theater.* **T.Z.**, 1956, N° 3.

1723. NESTRIEPKE (Siegfried). — *Les théâtres populaires d'Allemagne.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

AUTRICHE

1724. AUTTI (Cl.). — *Wienin Burgtheatteri avaa ovensa.* **U.S.**, 7 oct. 1955

1725. SINGER (H.). — *Die Scala in Wien.* **T.Z.**, 1956, N° 4
Jeune troupe viennoise.

1726. HADAMOWSKY (F.). — *Heinrich Laubes. Materielle Beziehungen zum alten Burgtheater.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

BELGIQUE

1727. *Le Théâtre Royal du Gymnase* [Liège]. Bilan de 37 années. Projets et programmes pour la saison 1956-1957. Liège, Théâtre Royal du Gymnase, Plaquette ill.

1728. HUISMAN (Jacques). — *Le Théâtre National.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

BRESIL

1729. KELLER (W.). — *Brasilianisches Theater Gestern und Heute.* **T. Z.**, 1956, N° 3.

ETATS-UNIS

1730. ARDINGER (John).—*Le Théâtre du Troc* [Etat de Virginie]. **T.M.**, Vol.V N° 3.

1731. DALRYMPLE (Jean). — *Le Theâtre du New York City Center.* Ibid.

1732. GARD (Robert). — *Grassroots Theatre : a search for regional arts in America.* Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1955.

1733. MILLER (Arthur). — *Das amerikanische Theater.* Perspektiven, N° 15, Fév. 1956.

FINLANDE

1734. ANDERSSON (O.). — *Sibelius och Svenska Teatern.* **H.**, 8 déc. 1955.
Sibelius et le théâtre suédois à Helsingfors.

1735. HAVU (Toini). — *Le théâtre ouvrier finlandais.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

1736. IIRTO (I.).—*Des courants d'air modernes à Lilla teatern.* **Su.S.**, 1955, N° 258.
Lilla Teatern, théâtre de poche suédois à Helsinski.

1737. MANTYLA (J.). — *Le théâtre carélien-finnois.* **Su.S.**, 1955, N° 313.

1738. REPO (E.). — *Suomalaisen kansan taidekoti.* Ibid. 1953, N° 7.
Le théâtre National Finnois 1902-1917. *Analyse de l'ouvrage de* R. Koskimies.

1939. SAVUTIE (M.). — *Teatteria ilman naamiota.* **V.S.**, 1955, N° 294.
Mémoires de Eino Samelainen, *directeur du théâtre des ouvriers de Tempere.*

1740. VON FRENCKELL (E. M.). — *Le théâtre finlandais d'hier et d'aujourd'hui.* **H.S.**, 1955, N° 347.

FRANCE

1741. *Les théâtres à mystères.* **M.F.**, N° 1104.
Le théâtre de Vienne. C. R. de la communication de Ch. Picard, *à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.*

1742. *Les Festivals de France.* **P.T.**, N° 112.

1743. *Le théâtre Gramont.* Ibid. N° 110.

1744. *Le nouveau Johannidès. Avril-Juillet* 1956. **I.T.**, N° 7, 1956.
Reprises. Rôles joués par les sociétaires et pensionnaires de la Comédie Française Calendrier des spectacles.

1745. *Le théâtre National Populaire* [T.N.P.]. *Son organisation, sa mission sociale.* Documents d'actualité, N° 9, sept. 1956.

1746. *Le Théâtre National Populaire.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

1747. *Quels sont les responsables de la crise du théâtre?* Enquête de G. d'Aubarède. **N.L.**, N°s 1508, 1510, 1513, 1519. (1956).
Réponses de A. Barsacq, E. Ionesco, P. Brasseur, H. de Montherlant, D. Delorme, Y. Robert, A. Adamov, J. Mercure, A. Roussin, J. Deval, M. Morgan.

1748. TOUCHARD (P. A.). — *La vérité sur la crise du théâtre.* **A.**, N° 584, 1956.

1749. KEMP (Robert). — *La vie du théâtre.* Paris, Albin Michel, 1956, 334 p.

1750. PARIGOT (Guy). — *Les Centres dramatiques de province.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

1751. PLANCHON (Roger). — *Je rêve d'un théâtre qui se ferait comme on fait un film...* Propos recueillis par J. LEMARCHAND. **F.L.**, N° 540, 1946. [La Comédie de Lyon.].

1752. VIETTI (Jean). — *René Dupuy et sa Compagnie.* Paris-Théâtre, N°110.

GRANDE BRETAGNE

1753. BAXTER (Sir Beverley). — *First nights and footlight.* Hutchinson, 1955, 256 p., front., 14 pl.

1754. FLETT (J. F. et Y. M.). — *Dramatic jigs in Scotland.* Fol-klore, juin 1956.

1755. HAGMAN (B.). — *Teaterkvällar i London.* **N.A.**, 1955, N° 1-2.
Soirées de théâtre à Londres, 1955.

1756. RAFFLES (G.). —*Théâtres de répertoire. Le Théâtre Workshop* [Londres] **T.M.**, Vol. V, N° 2.

HONGRIE

1757. *A legrégibb magyar színlapok.* **S.E.**, N° 3, 1954.
Liste des pièces représentées en Hongrie de 1790 à 1794. Reproduction d'un registre ms appartenant à la coll. Pal Raday, mécène hongrois (1784-1882).

1758. *Az elsö magyar színjátszó társaság búcsúja Pest-Buda közönségétol.* Ibid.
Les adieux à Pest-Buda de la première troupe hongroise (1796). *Ms conservé au Musée du théâtre de Budapest et attribué à László Kelemen,*

1759. GALOS (Madga). — *Just Zsigmond parasztszínháza.* Ibid.
Le premier théâtre paysan. La scène, le répertoire; les acteurs, les décors et les costumes, le public, la critique.

1760. HONT (Ferenc). — *Tézisek a magyar színház történetének tankönyvéhez.* Ibid.
Manuel d'histoire de l'art dramatique hongrois.

1761. MAGYAR (Balint).—*A Nemzeti Színház Büntetköhönyve* 1841-1853. Ibid.
Le théâtre national 1841-1853.

1762. VARNAI (Peter). — *Adalékok a Nemzeti Színház történetéhez.* Ibid.
Notes extraites du Journal de Gábor Matray-Rothkrepf, fondateur du premier conservatoire de musique et directeur du premier théâtre national (1837). *Répertoire, public, vie du théâtre.*

INDE

1763. CHATTOPADHYAY (K.). — *L'avenir du théâtre indien.* **T.M.**, Vol. V, N° 2.

1764. FABRI (Charles). — *The ancient indian stage.* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 5.

1765. GADGIL (V. Y.) et MANE (V. V.). — *Histoire du théâtre marathi.* **T. M.**, Vol. V, N° 2.

1766. KHOSLA (G. S.). — *Introduction au Festival National d'Art Dramatique.* Ibid.

1767. SEGAL (Z.). — *Prithvi Raj et sa compagnie.* Ibid.

ITALIE

1768. ALESSANDRO (E.). — *Piccola storia di un piccolo teatro.* **Palsc.** N°56, 1956.

1769. BELLONCI (Goffredo). — *In Italia nacquero le condizioni e le forme del teatro moderno.* Fiera Letteraria, IX, N° 33-35, 1955.

1770. BRAGAGLIA (Anton Giulio). — *Le vie del teatro astrattista.* La Scala, N° 73, 1955.

1771. GRASSI (Paolo). — *Piccolo Teatro, Milano.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

1772. SCHOEN (E.). — *Theater und Dramatik in Italien.* **T.Z.**, 1955, N° 7.

JAPON

1773. ERNST (Earle). — *The Kabuki theatre.* London, Secker and Warburg, XXXIII-296 p.

1774. HALONEN (Antti). — *Japanin ja Kiinan teatteria.* **U.S.**, 11 fév. 1956.
Le théâtre en Chine et au Japon.

MEXIQUE

1775. MARTINEZ-TAMAYO (M. E.). — *Théâtre populaire au Mexique.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

PAYS SCANDINAVES

1776. BEIJER (A.). — *Der Schöpfer eines Nationaltheaters.* **M.K.**, 1956, N° 1.

1777. BERGMANN (Gosta M.). — *Théâtre populaire en Suède.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

1778. BERTIL (H.). — *Drottningholmsteater.* **N.A.**, 1955, N° 13.

1779. LIPPE (Frits von der). — *Théâtre populaire en Norvège.* Ibid.

PEROU

1780. *Documentos para la historia del teatro peruano. Primer contrato sobre representaciones teatrales celebrado por el Cabildo de Lima* [1574]. **Esc.** III, N° 7.

POLOGNE

1781. *Théâtre populaire en Pologne.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

ROUMANIE

1782. ALTERESCU (Simion) et TORNES (Florin). — *Teatrul National » I. L. Caragiale », monografie* (1852-1952). Préface par G. Oprescu, membre de l'Académie de la R.P.R., Bucuresti, Editions de l'Académie de la R.P.R., 1955, 394 p.

Le Théâtre National I. L. Caragiale, monographie.

1783. — *Teatrul National » I. L. Caragiale ».* Omagiu lui C. I. Nottara (1659-1935). Bucuresti, 1955, 56 p.

Le Théâtre National « I. L. Caragiale » Hommage à C. I. Nottara.

1784. — *Centenarul Teatrului National din Craiova (19-20 noembrie).* Bucuresti 1955, 44 p.

Le centenaire du Théâtre National de Craiova (19-20 novembre).

SUISSE

1785. OBERER (W.). — *Schauspielhaus Zurich.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.
ZIMMERMANN (W.). — *Les fêtes de plein air en Suisse.* Ibid.

TCHECOSLOVAQUIE

1786. KOPECKY (Jan). — *Théâtre populaire en Tchécoslovaquie.* Ibid.

1787. ROBINSONOVA (Magdalèna). — *Hercova tvar.* Slovenské Vydavatel. 'stvo Krásnej Literatúry, 1955.

U.R.S.S

1788. *Le théâtre de Lettonie soviétique.* Moscou, 1955, 119 p., 29 ill. [en russe].

1789. *Annuaire du Théâtre d'Art de Moscou*, 1944. Moscou 1946, 847 p. [en russe].

1790. Ibid., 1945. 1948, 2 vol. 761 et 489 p.

1791. 1946. Ibid., 646 p.

1792. 1947. Ibid. 1949, 754 p.

1793. 1948. Ibid. T.I., 1950, 822 p. et T. II, 1951, 510 p.

1794. 1949-50. Ibid. 1952, 856 p.

1795. GOIAN (G.). — *Deux mille ans de théâtre arménien.* Moscou, 1952, 2 vol. [en russe].

1796. GRINVALD. — *Az elsö moszkvai Színházak.* **S.E.**, N° 3, 1954.

Les anciens théâtres de Moscou.

1797. LVOV (N.). — *Le théâtre kirghiz.* Moscou, 1953, 228. p. ill. [en russe].

1798. MARIANENKO (I.). — *Le passé du théâtre ukrainien. Souvenirs.* Ibid, 1954, 250 p. [en russe].

1799. MARKOV (P.) et TCHOUKHINE (N.). — *Le théâtre d'Art de Moscou.* 1898-1948. Ibid. 1950, 118 p. [en russe].

1800. KHODOROVSKAIA (L.). — *Le théâtre bouriate-mongol.* Ibid., 1954, 234 p. [en russe].

1801. SILVESTRU (Valentin). — *Pagini de block-notes dintr o calatorie în U.R.S.S.* **Te.** N° 1, 1956.

b) Architecture, aménagements, équipement.

1802. BOUTET DE MONVEL (N.). — *L'architecture théâtrale en France.* Documents d'actualités [La Documentation Française], N° 10, oct. 1956.

1803. CALENDOLI (Giovanni). — *Il Teatro Farnese deve essere ricostruito.* Fiera Letteraria, X, N° 39, 1955.

1804. CASTIGLIONE (Vittorangelo). — *Piace la vecchia Milano* [Teatro Fossati]. La Scala, N° 75, 1956.

1805. CORRADI-CERVI (Maurizuio). — *Cronologia del teatro regio di Parma,* 1928-1948. A seguito dell'Acari. Parma, L. Battei, 1955, in-8°, 120 p. ill.

1806. LEACROFT (Richard). — *Actor and audience; a study of the basic principles underlying the design of ancient Greek Theatres and their application to modern theatres design.* Royal Institute of British Architects Journal, 1956, N° 10.

1807. SZILAGYI (János). — *Az aquincumi amfiteátrumok.* Budapest, 1956. Képzómüvészeti Alap, Franklin ny. 29 p.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

1808. *Léon Schiller.* **W.** N° spécial, 1956 [en polonais].
Avec photographies des principales pièces mises en scène par Léon Schiller.

1809. *Luchino Visconti critique de la tradition italienne.* Bref, N° 16, 1956.

1810. *A representação de » Yerma ».* [Teatro d'Arte de Lisboa]. **T.T.**, N° 3, 1955.
Problèmes de mise en scène.

1811. *Para en interpretação de « Quando a verdade mente »* (Costa FERREIRA) Ibid. N° 4.

1812. ALESSANDRO (Erico d'). — *Come la regia realizza uno spettacolo.* **Palsc.**, N° 56, 1956.

1813. BOLL (André). — *La mise en scène et l'unité de son ordonnance.* **R.T.**, N° 32.

1814. BRANDON (Norman R.).—*A new concept in theatre design.* Royal Society of Arts Journal, N° 4984, 1956.
Description de The Questors Theatre.

1814. CAZZANI (Pietro). — *L'Alfieri sulle scene : il Saul.* Convivium, XXIII 1955, N° 243-245.

1815. CLEMENTE (Fernando).— *Mario Pelligrini : la sua scenografia.* L'Ultima, VIII, 1954, p. 415-416.

1816. GONTCHAKOV (N.).— *Leçons de mise en scène de Stanislavski.* Moscou, 1952, 574 p. [en russe].

1817. HAHM-BLAFIELD (H.). — *Regards en arrière sur les mises en scène de Piscator et description de son travail pour la Guerre et la Paix de Tolstoï.* **H.S.**, 1955, N° 292.

1818. ERPENBECK (F.). — *Mut zum Theater.* **T.Z.**, 1956, N° 4.
Mise en scène de « Der Tenfelskreis » par Alfred RADOK.

1819. LISCANO (J.). — *Eschyle, Barrault et la Macumba.* Les Lettres Nouvelles, N° 36, 1956.

1820. LOUNELA (P.). — *Etude comparative des mises en scène de « Oncle Vania » au Théâtre Royal Finnois et au Théâtre Royal Suédois.* **H.S.**, 1956, N° 1.

1821. MOLNAR (G.).— *Szeljegyzetu Rakodezay Pāl : a Színészet rendszere c. müvéhez.* **S.E.**, 1954, N° 3.
Molnar fut le premier en Hongrie à comprendre l'importance de la mise en scène. Notes en marge de l'ouvrage de Pal RAKODEZAY, *dont l'exemplaire es conservé au Musée du Théâtre de Budapest.*

1822. PEARSON (Hesketh). — *Bernard Shaw as a producer.* Listener 1956, N° 1429.

1823. PIGNON (Edouard). — *Ne limitez pas le public.* Bref, N° 17.
Le problème du décor.

1824. PITOEFF (Sacha). — *Comment j'ai fait revivre une mise en scène de George Pitoëff.* **R.T.**, N° 33.

1825. ROSKINE (A.). — « *Les Trois sœurs* » *sur la scène du Théâtre d'Art.* Moscou, 1946, 127 p. [en russe].

1826. SCHATZKY (B. E.). — *Stage setting in naturalist drama.* German Life and Letters, 1955, N° 3.

1827. TOPORKOV (V.). — *Stanislawski à la répétition.* Moscou, 1950, 190 p. [en russe].

1829. TUZET (Hélène). — *Le théâtre romantique français et ses peintres décorateurs.* Les Langues et littérature modernes, 1955.

1830. UNRUH (W.). — *Lichtregie und Illusion.* **M. K.**, 1956, N° 2.

1831. WEBSTER (T.B.L.). — *Greek Theatre production.* London, Methuen, XV-206 p.

d) Costume, masque, maquillage.

1832. BEAULIEU (M.) et BAYLE (J.).—*Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire* (1364-1477). Paris, Presses Universitaires, 1956.

1833. COEHLO NETO (J. E.). — *Noções de caracterizaçao.* **R.T.A.**, 1956, N° 6.

1834. HANSEN (H. H.). — *Histoire du costume.* Traduit du danois par Jacqueline Puissant. Paris, Flammarion, 1956, 19 × 24,5, 160 p. dont 96 de reproductions. 685 dessins en couleur, texte accompagné d'illustrations en noir.

1835. SKALICKI (W.). — *Das Bühnenbild der* » *Zauberflöte* » *mit* 3 *Tafeln.* **M.K.**, 1956, N°s 1 et 2.

V

LE COMÉDIEN

1836. *Les Concours du Conservatoire.* **P.T.**, N° 112.

1837. *L'Academia nazionale d'arte drammatica* « *Silvio d'Amico* ». In Programme de « Liolà », de Pirandello, au XV^e^ Festival de Théâtre de la Biennale de Venise.

1838. *Les maîtres du théâtre et l'art de l'acteur.* Moscou, 1953, 190 p. [en russe].

1839. ABALKINE (N.). — *Le système de Stanislawski et le théâtre soviétique.* Moscou, 1954, 2^e^ édition, 394 p. [en russe].

1840. ADAM (Antoine). — *L'acteur Molière.* **E.T.**, N° 35.
Extrait de Histoire de la Littérature française au XVII^e^ siècle.

1841. ALONSO (Amado). — *De la pronunciación medieval a la moderna en español, ultimado y dispuesto para la imprenta por Rafael Lepesa.* Vol. 1. Madrid, Edit. Gredos, 1955, 452 p.

1842. AKONEN (R.). — *Teatterikasvatuksesta Rankassa.* **S.S.**, 1954, N° 7.

1843. ANTONETTI (Charles). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E.T.**, N° 35.

1844. AUDUIT (Jean-Pierre). — *Serez-vous comédien... ou fonctionnaire?* Enquête dans Avenirs, N° 75, 1956.

1845. BARRAUD (Henry). — *Les vers français dans une oreille de musicien.* **I.T.**, N° 7, 1956.

1846. BARRAULT (Jean-Louis). — *Hasta donde los actores somos un instrumento.* **Esc.**, III, N° 7.

1847. BLAIZE (Jean). — *L'art de dire.* Paris, Armand Colin, 1955, nelle édit.

1848. CAETANO (Jão). — *Lições dramáticas.* Rio de Janeiro, Ministerio da Educaçao e Cultura, Coleçao « Teatro », N° 2, 1946, 140 p.

1849. FINDESTEANU (J.). — *Stiintà san empirism?* **Te.** *N°* 1, 1956.
Science ou empirisme? Le système Stanislawski.

1850. FOUCHE (Pierre). — *Traité de prononciation française.* Paris, Lib. Klinsieck, 1956.

1851. HAMBERG (Lars). — *Shadespelaren och hans kolleger.* **N.A.**, 1955, N° 5.
L'acteur et ses collègues.

1852. KNEBEL (M.). — *Le verbe dans l'art de l'acteur.* Moscou, 1954, 152 p. [en russe].

1853. METTEN (Ch.)et MORRISSON (J.). — *Ernest Bavely : a bibliography and a tribute.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1.
Organisation des écoles dramatiques aux U.S.A.

1854. REGENT (Roger). — *Le mouvement et l'art du geste.* **C.R.B.**, N° 17.

1855. SARITCHEVA (E.). — *L'élocution scénique.* Moscou, 1955, 250 p. [en russe].

1856. STANISLAWSKI (C. S.). — *Œuvres.* Vol. 1er : *Ma vie dans l'art.* Moscou, 1954, 515 p. [en russe].

1857. — *Œuvres,* Vol. II : *Le travail de l'acteur sur lui-même.* Première partie. Ibid. 424 p.

1858. — *Œuvres,* Vol. III : Ibid, Deuxième partie. Ibid, 1955, 502 p.

1859. TOPORKOV (V.). — *La technique de l'acteur.* Moscou, 1954, 124 p. [en russe].

1860. VEISTAJA (V.). — *Teatterrivàk suomalaista ilmaisua tutkimassa.* **Aa.**, 1955, N° 24.
Cours d'été de théâtre en Finlande.

1861. VILLIERS (André).—*Réflexions sur le comédien et son art.* L'Amateur, N° 48, 1955.

1862. VOIONMAA (L.). — *Teatteritaiteesta ja sen opetuksesta Englannissa.* **S.S.**, 1955, N° 6.
L'art du théâtre et l'art de l'apprendre en Angleterre.

1863. TOUCHARD (P.A.). — *Jeunes comédiens, attention !* **A.**, N° 577, 1956.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

BUSCH (Ernest)

1864. BRECHT. (Bert). — *Ernst Busch.* **T.Z.**, 1956, N° 4.

CASPAR (Horst)

1865. FECHTER (Paul). (Harausgeber). — *Horst Caspar.* Berlin, Daehler, 1955.

HEINZ (Wolfang)

1866. SEEGER (Kurt). — *Wolfang Heinz.* **T.Z.**, 1956, N° 4.

AUTRICHE

KNUDSEN (Hans)

1868. SCHULZ (Günte). — *Hans Knudsen.* **M.K.**, 1956, N°s 3, 4.

LAUBE (Heinrich)

1869. KINDERMANN (H.). — *Heinrich Laube und Seine Welt.* Ibid.
Correspondance avec Metternich, Bauernfeld, Halin, F. von Uchtritz, Marie Seebach.

1870. SCHREYVOGL (F.). — *Heinrich Laube als Theaterdirektor.* Ibid.

BRESIL

CAETANO (João)

1871. CRUZ (Osmar R.). — *O maior ator brasileiro.* **R.T.A.**, 1956, N° 6.

BULGARIE

OGNJANOFF (Sawa)

1872. IWANOFF (W.). — *Sawa Ognjanoff.* **T.Z.**, 1955, N° 2.

FINLANDE

AALBERG (Ida)

1873. RISTOLAINEN-HEIKKILA (R.). — 40e *anniversaire de la mort d'Ida Aalberg.* **S.S.**, 1955, N° 15.

FOHSTROM (Alma)

1874. VON FRENCKELL (E. M.). — *Alma Fohström, Världsstjärna, och näktergal.* **H.**, 31 déc. 1955.

RONNGREN (Nicken)

1875. UEXKULL (S.). — *Professori Nicken Rönngren 75-vuotias.* **H.S.**, 1955, N° 297.
Le 75e anniversaire de N. R., ancien directeur du théâtre national suédois.

1876. — *Article nécrologique.* Ibid. 27 avril.

TOMPURI (Elli)

1877. LAURILA (A.). — *Elli Tompuri a 75 ans.* **S.S.**, 1955, N° 18.

FRANCE

1878. COHEN (Gustave). — *Les grands farceurs du XVe siècle.* Convivium, janv.-fév. 1955.

ARTAUD (Antonin)

1879. MAURIAC (Claude). — *Antonin Artaud.* Preuves, N° 63, 1956.

BERNHARDT (Sarah) C. N° 1882.

1880. BORDEAUX (Henry. — *Les derniers rôles de Sarah Bernhardt.* Ecrits de Paris, février 1955.

1881. PROSPERI (Carlo).—*Scandendo i versi di Rostand divenne la grande Sarah.* **Palsc.**, N° 55, 1956.

BERRIAU (Simone) N° 1882

CLAUDE (Paquita)

1882. CENZATO (Giovanni). — *Direttrici di teatro.* La Scala, N° 76, 1956.
Et aussi Simone Berriau et Mary Morgan.

COCEA (Alice)

1883. GUEZ (Gilbert). — *Alice Cocéa.* **P.T.**, N° 107.

MARCEAU (Marcel)

1884. — *Marcel Marceau.* **P.T.**, N° 110.

MARS (Mlle)

1885. VAUDOYER (Jean-Louis). — *Mademoiselle Mars.* **I.T.**, N° 7, 1956. ill.

MISTINGUETT

1886. BECCHI (Lola).— *Mistinguett, regina della « bella epoca ».* **Sc. I.**, janv. 1956.

1887. CARON. — *Mistinguett.* **L.M.**, N° 449, 1956.

MOLIERE (Armande Béjart Mlle)

1888. MAGNE (Emile). — *Mademoiselle Molière, directrice de Théâtre.* **I.T.**, N° 7, 1956, ill.

MORGAN (Mary)

Cf. N° 1882

RAIMU (Jules)

1889. PAGNOL (Marcel). — *Raimu, mon ami.* **L.F.**, N° 640.

RICHARD (Jean)

1890. VIETTI (Jean). — *Jean Richard.* **P.T.**, N° 111.

ROBIN (Dany)

1891. MALHERBE (Gérome). — *Dany Robin.* Ibid. N° 107.

GRANDE-BRETAGNE

1892. TOMKINSON (Constance). — *Les girls.* Michaël Joseph, 1956, 245 p., front. ill.

BARKER (Eric)

1893. — *Steady Barker! The autobiography of Eric Barker.* London,Secker and Warburg, 240 p.

BELLAMY (George-Anne)

HARTMANN (Cyril Hughes).—*Enchanting Bellamy.* London,Heinemann. 1956.

CHAPMAN (Thomas et William)

1894. FORD (G. D.). — *The Chapmans and the Drakes, these were actors.* London, Library Publishers [1956].

William Chapman et Sam Drake sont les fondateurs de dynasties de comédiens qui émigrèrent aux U.S.A. L'auteur est leur descendant.

DIBDIN (Charles)

1895. — *Memoirs of Charles Dibdin the younger.* Edited by George Speaight. London, The Society for Theatre Research, 1956.

DRAKE (Sam)

Cf. N° 1894

GUINNESS (Alec)

1896. TYNAN (Kenneth). — *Alec Guinness.* New-York, The Macmillan Company.

KEMBLE (Fanny)

1897. DAVIS (R. B.). — *Hawtborne, Fanny Kemble and «the artist of the beautiful ».* **M.L.N.**, LXX, N° 8 [1955].

MILLER (Ruby)

1898. — *Memories of Gaiety days.* Listener, N° 1425, 1956.

ROBEY (Sir George)

1899. WILSON (Albert Edward). — *Prime minister of mirth; the biography of Sir George Robey* C.B.E., London, Odhams, 256 p.

ROGERS (Paul)

1900. WILLIAMSON (Audrey).— *Paul Rogers.* Theatre World Monographs, 5, London, Rockliff, 125 p.

TRAIN (Jack)

1901. — *Up and down the line; the autobiography of Jack Train.* London, Odhams Press, 256 p.

HONGRIE

KANTOR

1902. — *Kantornéhoz irott levelek.* **S.E.**, N° 3 1954.

Cinq lettres extraites de la correspondance de Mme Kántor, tragédienne. L'ensemble de la correspondance est conservé au Musée du théâtre de Budapest.

ITALIE

GUASTI (Amerigo)

1903. RIDENTI (Lucio). — *Il teatro italiano ricorda i suoi attori migliori.* **I.D.**, N° 236, 1956.

VISCONTI (Luchino)

1904. GUEZ (Gilbert). — *Luchino Visconti.* **P.T.**, N° 111.

POLOGNE

SCHILLER (Léon)

1905. — Numéro spécial de Pamietnik Teatralny (1955, N° 3-4), 624 p., ill., Bibliographie.

PORTUGAL

1906. — *Artistos do Teatro d'Arte* [Lisboa] *: Alves da Costa, Augusto Figueiredo.* **T.T.**, N° 4.

ROUMANIE

1907. STURDZA-BULANDRA (Lucia). — *Spicuiri din viata mea în teatru. Nottara în scrisori si documente.* **Te.**, N° 1, 1956.

1908. SZENTIMREI (Jenö). — *Szentgyörgyi István. Elete es müvészete.* (La vie et l'art de Szentgyörgyi István) Bucuresti, ESPLA, 1955, 255 p., lo illustrations et 1 fcs.

La vie et l'art de Szentgyörgyi István.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

1909. COOPER (Ch. W.). — *Preface to drama : an introduction to dramatic literature and theatre art.* New-York, The Ronald Press.

Origines

1910. — *La commedia classica.* Epicarmo, Cratete, Ferecrate, Eupoli, Aristofane, Sofocle, Euripide, Eroda, Menandro, Plauto, Terenzio. A cura con prefazione e note introduttive di Benedetto Marzullo. Con 50 tavole fuori testo in nero e a colori. Firenze, Sansoni, 1955, in-8°.

1911. BRAGAGLIA (A. G.). — *Il mimo siciliano.* Intervallo, II (1955), N° 9-10.

1912. KITTO (H. D. F.). — *The greek chorus.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1.

1913. LEVER (Katherine). — *The art of greek comedy.* London, Methuen, XI-212 p.

1914. PLEBE (Armando). — *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci.* Bari, Laterza, 1956.

ARISTOPHANE

1915. — *Le nuvole.* Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1955, 80 p.

1916. — *Les Cavaliers.* Etude et analyse par Octave Navarre, préface de A. Dain. Paris, Mellottée, 1956, Coll. Les Chefs d'Œuvre de la Littérature expliquée, in-16, 382 p.

MENANDRE

1917. BARIGAZZI (Adelmo).—*Studi menandrei* Athenaum, XXXIII (1955) : I: Il, IV pezzo del papiro Didot e l'Hypobolimaeus di Menadro. II : La prima scena del IV atto degli Epitrepontes e il primo brano del papiro Didot.

SENEQUE

1918. CAPOCCI (Valentina). — *Chi era Seneca.* Torino. Ed.di "Filosofia" 1955, in-8°, 59 p. "Filosofia"

1919. AGOSTINO (Vittorio d'). — *I cori nella « Medea » di Seneca.* Rivista di Studi classici, III, 1955, N° 1.

SOPHOCLE

1920. KNOX (B.). — *Sophocle's Oedipus.* In C. Brooks : *Tragic themes in Western Literature.* New Haven, Yale University Press, 1955.

1921. — *König Oedipus.* Deutsch von Wolfgang Shadewald. Berlin et Franckfort, Suhrkamp, 1955, 95 p.

ALLEMAGNE

1922. EIRNER (Walter). — *L'Allemagne et l'Autriche ont besoin de pièces de théâtre.* **H.S.**, N° 326, 1955.

1923. ROMMEL (Otto). — *Vom Hanswurst zur Volkskömodie.* Merian,9.Jahrgang (1956), 5.

BRECHT (Bertolt)

1924. — *Brecht au futur.* **L.F.**, N° 633.

Textes de Martine Monod, Pierre Abraham, Henri Pichette,Jean Daste, Roger Planchon.

1925. ADLER (Henry). — *Bertolt Brecht's Theatre.* Twentieth Century 1956, N° 954.

1926. ANGELLOZ (J. F.). — *Bert Brecht et le théâtre du peuple.* **M.F.**, N° 1113, 1956.

1927. CHAMBURE (G. de). - *Efficacité de Brecht.* Bref, N° 17, 1956.

1928. DESUCHE (Jacques). — *Brecht et le théâtre épique ou « préparer le sol à l'amitié ».* **C.D.O.**, N° 21, 1956.

1929. ERVAL (François). — *Brecht, poète exilé.* Express, N° 269.

1930. LEMARCHAND (Jacques). — *Après la mort de Bert Brecht.* **F.L.**, N° 541.

1931. MAGNAN (Henry). — *Bertolt Brecht.* **L.M.**, N° 507, 1956.

1932. MARCABRU (Pierre). — *Bertolt Brecht, un homme de contes de fées.* **A.**, N° 581, 1956.

GŒTHE

1933. — *Gœthe Briefwechsel mit Christian Gottlob Voigt.* Weimar, H. Böhlau, 1955, 525 p.
T. III de la correspondance 1804-1812.

1934. AUTEURS DIVERS.— *Gœthe.* Neue Folge des Jahrbuchs der Gœthe-Gesellschaft. Weimar, Bohlau' 1955, 355 p.
Annuaire de la Société Gœthe, contient une partie Schiller.

1935. ATKINS (Stuart). — *The evaluation of romanticism in Gœthe's Faust.* The Journal of English and Germanic Philology, LIV, I.

1936. BUCHWALD (R.). — *Bühnengestalt und dramatische Kunstform der deutschen Klassiker.* Neue Folge des Jahrbuchs der Gœthe-Gesellschaft 1955.

1937. STAIGER (E.). — *Stufen der Entwicklung Schillers bis zu seiner Freundschaft mit Gœthe.* Ibid.

1938. VORTRIEDE (W.). — *A dramatic device in « Faust » and « The importance of being earnest ».* **M.L.N.**, LXX, N° 8.

HEINE (Heinrich)

1939. PFEIFFER (Hans). — *Heinrich Heine und das Theater.* **T.Z.**, 1956, N° 3.

SCHILLER (Friedrich)

1940. — *Schiller-Reden im Gedenkjahr*, 1955. Klett, Stuttgart, 1955, 419 p.
22 discours publiés à l'occasion du 150e anniversaire de la mort de Schiller.

1941. BLUMENTHAL (L.). — *Aufführung des « Verschwörung des Fiesko zu Genua » zu Schillers Lebzeiten.* Neue Folge des Jahrbuchs der Gœthe Gesellschaft, 1955.

1942. MAYER (Hans). — *Schillers Vorreden zu den « Raübern ».* Ibid.

1943. NICOLAI (R.). — *Schiller, cittadino del mondo.* **Sc.**, 1955, N° 7.

1944. STUBENRAUCH (H.). — *Schiller und die Schwanin.* Neue Folge des Jahrbuchs der Gœthe-Gesellschaft, 1955.
Voir aussi N° 1934.

ZUCKMAYER (Carl)

1945. CALLARI (Francesco). — *Generali e soldati di Carl Zuckmayer.* Maschere, I, 1956, N° 2.

AUTRICHE

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

1946. — *Le réalisme tragique de Hugo von Hoffmannsthal.* Cahiers du Sud. N° 333, 1955.
Textes de J. MASSIN, M. BRION, H. STEINER, textes inédits de H.v.H.

1947. ALEWYN (Richard). — « *Der Unbestechliche* ». Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln; 1955-1956, N° 16.

1948. FAHRNER (Rudolf). — *Dichterische Vision menschlicher Urbilder in Hoffmannsthal.* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1956, 162 p. in-8°.

1949. JENS (W.). — *Hoffmannsthal und die Griechen.* Tübingen, Niemeyer, 1955, 157 p.

GRILLPARZER

1950. KLINGER (Kurt). — *Grillparzer als Dramaturg.* **M.K.**, 1956, N° 1.

1951. NAUMANN (Walter). — *Grillparzer. Das dichterische Werk.* Stuttgart, Kohlhammer, 182 p.

1952. SCHREYVOGL (Friedrich). — *Dramatiker der Seele, Magier der Bühne. Grillparzer und das Burghtheater.* Merian, IX, N° 5.

HOCHWALDER (Fritz)

1953. MEISTER (Richard). — *Religiöse Problematik in den Dramen Hochwälders.* **M.K.**, 1956, N° 1.

BELGIQUE

1954. JOLIVET (Philippe). — *Le tragique et son expression dans les premiers drames de Maurice Maeterlinck, de « la Princesse Maleine » à « Sœur Béatrice ».* Edda, 1954, N° 1.

BRESIL

1955. BASTIDE (Roger). — *De l'anthologie de la poésie brésilienne contemporaine au théâtre expérimental nègre.* **M.F.**, N° 1111.

1956. — *Luis Martin Penna.* Notice bio-bibliographique. **R.T.A.**, 1956, N° 6.

ESPAGNE

ALBERTI (Rafaël)

1957. AHRWEILER (Alice). — *La révélation du théâtre d'Alberti.* **L.F.**, N° 625, 1956.

CALDERON DE LA BARCA

1958. — *La vida es sueño.* Introd. e comm. a cura di A Gasparetti. Torino, S.I.E., 1956, in-16, 238 p.

1959. KOSSOFF (A. David).— *« El médico de su honra » and » « La amiga de Bernal Francès ».* **H.R.**, XXIV, N° 1.

GARCIA LORCA (Federico)

1960. — *La dramaturgia de Garcia Lorca.* **T.T.**, N° 3, 1955.
Au sommaire : O teatro de Lorca. — Yerma ou a tragédia da maternidade cristã. — Cronologia teatral de Lorca.

ROJAS (Agustin de)

1961. GREEN (Otis H.). — *Lo de tu abuela con el ximio (Celestina Auto I).* **H.R.**, XXIV, N° 1.

1962. McPHEETERS (D. W.).— *The corrector Alonso de Proaza and «The Celestina ».* Ibid.

ETATS-UNIS

1964. MOODY (Richard). — *America takes the stage : romanticism in american drama* 1750-1900. Bloomington, Indiana University Press, 1955, VIII-322 p.

DOS PASSOS (John)

1965. — ASTRE (G. A.). — *La tentation théâtrale de John Dos Passos.* Rev. Lettres Modernes, N° 23, 1956.

HERNE (James A.)

1966. HATLEN (Th.). — *« Margaret Fleming » and the Boston Independent Theatre.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1.

O'NEILL (Eugène)

1967. BATTISTINI (Elio). — *Rileggendo il teatro di O'Neil.* Fiera Letteraria, X (1955), N° 28.

1968. CIMNAGHI (Mario Roberto). — *Il dramma segreto di Eugene O'Neil.* Maschere, II, 1956, N° 2.

FINLANDE

1969. HAVU (Toini). — *Pojoismaisen naytelmäkilpailun tuloksia.* Valvoja [Helsinski], 1955, N° 5.

1970. LOUNELA (P.). — *Teatteria.* Parnasso [Helsinski], 1955, N° 8.
Essai sur Valentin CHORELL, Jussi TALVI, Yrjö SOINI.

1971. LEINONEN (Arturri). — *Œuvres complètes. T. X, Drames.* Helsinski, 1955.

FRANCE

1972. LEBEGUE (Raymond). — *L'influence des romanciers sur les dramaturges français de la fin du XVI^e siècle.* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, janv. 1955.

ADAMOV (Arthur) — Voir N° 1993.

BECKETT (Samuel)

1973. AHOLAS (J.). — *Voimaton älgmystö.* Parnasso [Helsinski], 1955, N° 2.

1974. BOLLNOW (Otto Friedrich). — *Samuel Beckett.* Antares, 1956, N°s 2, 3, et 4.

1975. MAURIAC (Claude). — *Samuel Beckett.* Preuves, N° 61, 1956.
Voir aussi N 1933.

BERNARD (Tristan)

1976. ACHARD (Marcel). — *Tristan Bernard et l'humour.* Annales, N° 63, 1956.

CAMUS (Albert)

1977. SANTAVERA (Luisa). — *Teatro di Albert Camus.* **Sc. I**, juin 1956.

CLAUDEL (Paul)

1980. ANTONINI (G.). — *Paul Claudel et « La ville ».* **B.V.**, N° 24.

1981. BROCK-SULZER (Elisabeth). — *Das harte Brot.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1955-1956, N° 9.
Le Pain dur.

1982. CASNATI (Francesco). — *Alleluia per Claudel.* Como, Ed. Tip. Sagea, 1955, 24° fig., 45 p.

1983. GROSCHE (Robert). — *Paul Claudel.* Prisma. Blätter des Schauspillhauses Bochum, 1955-1956, N° 9.

1984. MADAULE (J.). — *Il genio di Claudel.* **B.V.**, N° 24, 1955.

1985. VILAR (Jean). — *Claudel.* Ibid.

COCTEAU (Jean)

1986. WILLY (René). — *Jean Cocteau ou la poussière d'étoiles.* Rev. Française, N° 77.

CORNEILLE (Pierre)

1987. NEWMARK (Peter). — *A new wiew of « Horace ».* **Fr. St.**, Vol X, N° 1.

GARNIER (Robert)

1988. GRELOT (P.). — *Le drame d'Israël dans « Les Juifves » de Garnier.* Enseignement Chrétien, av. 1955.

GIRAUDOUX (Jean)

1989. BIDAL (M. L.). — *Giraudoux tel qu'en lui-même.* Paris, Corréa, 1956, in-8°, cour., 192 p.

HANOTEAU (Guillaume)

1990. BESCO (J.). — *Guillaume Hanoteau.* **P.T.**, N° 110.

IONESCO (Eugène)

1991. — *Mes critiques et moi.* **A.**, N° 556.

1992. ABIRACHED (R.). — *Ionesco et « Les chaises ».* **E.**, juillet 1956.

1993. CAMARGO (Joracy). — *A reforma do teatro pela « geraçao espontanea ».* **D.**, V, N° 4.
A propos de IONESCO, ADAMOV, BECKETT.

MARIVAUX

1994. BERNARD (J. J.). — *Marivaux triumphiert im T.N.P.* Antares, 1956, N° 3.

MONTHERLANT (Henry de)

1996. HARCOURT (Robert d'). — *Henry de Montherlant.* **M.K.**, 1956, N° 1.

1997. — Ibid. Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1955-1956, N° 7.

1998. LENORMAND (H. R.). — *Die tote Königin.* Ibid.
La Reine morte.

MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin)

1999. BONFANTINI (M.). — *Molière e il « Misanthrope ».* Milano. La Goliardica, 1956, 176 p.

2000. RAT (Maurice). — *Inconnues dans la vie de Molière.* **I.T.**, N° 7, 1956.

MUSSET (Alfred de)

2001. — *Sept chefs-d'œuvre.* Avertissement et notices de P.A. TOUCHARD., Paris, 1955, Club des Libraires de France, 1955, Coll. Théâtre, N° 1, in-16, 461 p.
A quoi rêvent les jeunes filles. Les caprices de Marianne. On ne badine pas avec l'amour. Le chandelier. Un caprice. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. On ne saurait penser à tout.

RACINE (Jean)

2002. *Racine est-il exportable?* enquête de H. FOURRAS et A. ALTER. **F.L.**, N° 536.
Réponses de Jean SCHLUMBERGER, Marcel JOUHANDEAU, Pierre-Jean JOUVE, Philippe HERIAT, Jean-Louis BARRAULT.

2003. BENOT (Yves). — *Trois Racine, ou l'embarras du choix.* Europe, N° 130, 1956.
A propos de R. PICARD, la carrière de *J. R. GOLDMANN,* Le Dieu caché *et* Racine. *Antoine ADAM.* Histoire de la littérature française au XVII^e^ siècle.

2004. CHAMBURE (G. de). — *Opération survie.* **T.P.**, N° 20.
A propos du questionnaire publié par Jean VILAR *dans les Lettres Françaises.*

2005. CLAUDEL (Paul). — *Conversation sur Jean Racine.* Paris, N.R.F., 1956, in-8° soleil.

2005. DUMUR (Guy). — *Pourquoi Racine?* **T.P.**, N° 20.

2006. GIGNOUX (Hubert). — *Un « Racine » marxiste.* **C.D.O.**, N° 21. 1956.
A propos de Racine, *de Lucien Goldmann.*

2007. GOLDMANN (Lucien). — *« Bérénice » ou le tragique racinien.* **T.P.**, N° 20.

2008. HUBERT (J. D.). — *The timeless temple in « Athalie ».* **Fr. St.**, 1956., N° 2.

2009. PEYRE (H.). — *The tragedy of passion : Racine's « Phèdre ».* in C. BROOKS : *Tragic themes in Western Literature,* New Haven, Yale University Press, 1955.

2010. PICARD (R.). — *Racine et son étrange Carrière.* Rev. de Paris, 1956, N° 5.

2011. VILAR (Jean). — *Petites nouvelles.* **T.P.**, N° 20.
Réponses aux questions des étudiants du groupe des Lettres (Sorbonne). Ces réponses sont à l'origine du débat sur Racine dans les Lettres Françaises. Compte rendu de cette conférence dans **L.F.**, N° 569.

2012. — *Débat sur « Jean Racine poète français ».* **L.F.**, N^os^ 612 à 624.

Réponses de : Antoine ADAM, Gérald ANTOINE, J. L. BORY, Joseph KESSEL, Jean COCTEAU, Pierre BROCHON, Gil ROC, J. EVAIN, H. MITTERAND, Valentine HUGO, Henri MONDOR, P. A. TOUCHARD, Léon CHANCEREL, Henri ROLLAN-Pierre BENOIT, Fernand GREGH, Jean-Louis CURTIS, Noël FOUILLERON, RENAUD, LAMBERT, André MAUROIS, Charles CAMPROUX, Jean-Jacques BERNARD, Georges LERMINIER, Suzanne COURTAL, Colonna ROMANO, Roger VAILLAND, René FAUCHOIS, Marie BELL, Robert KEMP, Marcel ACHARD, Pierre DAIX.

2013. YARROW (P. J.). — *A note on Racine's « Thébaïde ».* **Fr. St.,** Vol. X, N° 1.

REGNARD

2014. AUVRAY (E.). — *Les voyages de Regnard.* Les Amis du Hurepoix et des Arts de l'Yveline, 18e Bulletin, 1956.

2015. CHANSON (J.). — *J. F. Regnard lieutenant des eaux et forêts.* Ibid.

2016. DAGE (R.). — *Les autographes de Regnard.* Ibid.

2017. — *Le voyage de Regnard en Laponie.* Ibid.

2018. — *Regnard et les femmes.* Ibid.

2019. LAUBIER (R.). — *Le théâtre de Regnard.* Ibid.

2020. LEBLANC (P.). — *Dourdan, 5 septembre* 1909. Ibid.

RENARD (Jules)

2021. POLLITZER (Marcel). — *Jules Renard. Sa vie, son œuvre.* Paris, La La Colombe, 1956, 14 × 22,5.

ROMAINS (Jules)

2022. ANTOINE (André-Paul). — *Jules Romains, auteur dramatique.* Biblio, 1956, N° 2, avec bibliographie.

SARTRE (Jean-Paul)

2023. JOHN (Robert L.). — *Jean-Paul Sartres atheistisches Bühnencredo.* **M.K.,** 1956, N° 3-4.

SCHEHADE (Georges)

2024. — *Extraits de « Histoire de Vasco », « La Soirée des Proverbes », « Mr Bob'le »,* **C.R.B.,** N° 17.

2025. BAYSER (Y. de). — *Le poète et le comédien.* Ibid.

2026. CHAUFFARD (R. J.). — *Quand j'étais Mr Bob'le.* Ibid.

2027. DUPIN (J.). — *Un chant sans visage.* Ibid.

2028. DUMUR (Guy). — *Un théâtre de la tendresse.* Ibid.

2029. ROUSSEAUX (A.). — *Le théâtre ressuscité.* Ibid.

2030. SUPERVIELLE (J.). — *Georges Schehadé.* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE

BENNETT (Arnold)

2031. — *The Journal of A. Bennett.* Selected and edited by Frank SWINNERTON. London, Penguin Books, 1954, 493 p.

CONGREVE (William)

2032. — *William Congreve.* Edited by A. Charles EWALD. New-York, Hill and Wang, 1956.

ELIOTT (T.S.)

2033. — *Twenty-one years of « Murder in the cathedral. »* Christian Drama, Special Issue, Summer 1956.

HEYWOOD (Thomas)

2034. REEVES (J. D.). — *Perseus and the flying horse in Poele and Heywood.* The Review of English Studies, VI, N° 24.

JONSON (Ben)

1035. BACON (W. A.). — *The magnetic field : the structure of Jonson's comedies.* The Huntington Library Quarterly, XIX, N° 2.

MARLOWE (Christopher)

2036. — *Christopher Marlowe.* Edited by Havelock ELLIS. Introduction by John Addington SYMONDS. New-York, Hill and Wang, 1956.
Tamburlaine the Great *(I and II).* Dr Faustus. The Jew of Malta. Edward the Second.

2037. KOSKENNIEMI (I.). — *Charles Marlowe.* **U.S.**, N° 310, 1955.

SHAKESPEARE (William)

2038. DRAPER (J. W.). — *Ethiopian in Shakespeare.* Anglia, 73, N° 1.

2039. FLUCHERE (Henri). — *Shakespeare and the elisabethans.* Foreword by T. S. Eliott. New-York, Hill and Wang, 1956.

2041. MACK (M.). — *The world of Hamlet.* In C. Brooks, *Tragic themes in the Western Literature,* New Haven, Yale University Press, 1955.

2042. MEADER (W. C.). — *Courtship in Shakespeare. Its relation to tradition of courtly love.* New-York, Columbia University, 1954, 266 p.

2043. MUSEL (Robert). — *Shakespearen arvoituksen ratkaisua etsitään hautaholvista.* **H.S.**, 1956, 8-10 janv.
Fouilles dans le tombeau de Sir Thomas Walshingham.

2044. PETTET (E. C.). — *Dangerous sea and invalued jewels : some notes on Skakespeare's consciousness of the sea.* English, X, N° 60.

2045. ROUSSELOT (Jean). — *Shakespeare poète ou le théâtre intérieur.* **O.R.B.**, N° 17.

2046. SALO (Kalle). — *Shakespeare pitää puolensa Marlowe-Teaoriankinnedessa.* **H.S.**, 28 fév. 1956.

2047. SCHOFF (F. G.). — *Horatio : a shakespearian confident.* **Sh.Q.**, VII, N° 1

2048. VIANU (Tudor). — *Shakespeare si antropologia Renasterii.* **Te**, N° 1, 1956.

2049. WEST (R. H.). — *King Hamlet's ambiguous ghost.* PMLA, LXX, N° 5.

SHAW (G. B.)

2050. CHESTERTON (G. K.). — *G. B. Shaw.* New-York, Hill and Wang, 1956.

2051. MAUROIS (André). — *Shaw était-il un grand homme?* **A.**, N° 579, 1956.

2052. SHARP (W.). — « *Misalliance* » *: an evaluation.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1.

TOURNEUR (Cyril).

2053. COPE (J. I.). — *Tourneur's « Atheist's tragedy » and the Jig of « Singing Simpkin ».* **M.L.N.**, LXX, N° 8.

Voir *aussi* N° 2055

WARBECK (Perkin)

2054. O'CONNOR (J. J.). — *A lost play of Perkin Warbeck.* Ibid.

WEBSTER (John)

2055. WEBSTER and TOURNEUR. Introd. by S. A. Symonds. New-York, Hill and Wang, 1956.
The white devil. The duchess of Malfi. The Atheist's tragedy. The revenger's tragedy.

2056. BOGARD (Travis). — *The tragic satire of John Webster.* Berkeley - Los Angeles. University of California Press, 1955, XII - 158 p.

HONGRIE

CSIKY (Gergely)

2057. — « *Az arckép* ». **S.E.**, 1953, N° 4.
Le Portrait, *pièce inédite de G. C.* (1842-1891), *acte IV.*

2058. BARNA (István). — *Erkel nagy müvei és a kritika.* Budapest, 1955 [1956]. Akadémiai kiadó, Akadémiai ny. p. 211-270 (Extrait de la revue « Zenetudományi tanulmányok. »)
Les Grandes œuvres d'Erkel et la critique.

INDE

TAGORE (Rabindranath)

2059. MUKERJI (Amar). — *L'œuvre dramatique de Rabindranath Tagore.* **T.M.**, Vol. V, N° 2.

IRLANDE

2060. PETTET (E. B.). — *Report on the Irish Theatre.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 2.

ISRAEL

2061. J. D. — *Quelques précisions sur le théâtre populaire d'Israël.* **T.P.**, N° 19.

ITALIE

2062. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1955-1956. **R.T.I.**, 1956, N° 1.

2063. APOLLONIO (Mario). — *Il teatro fiorentino del Cinquecento* in, *Il Cinquecento* (Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina. Unione Fiorentina) Firenze, Sansoni, 1955, in-8°, 219 p.

2064. CREMASCHI (Giovanni). — « *Planctus Mariae* » *Nuovi testi inediti.* Aevum, XXIX, 1955, p. 393-348.

2065. SIMONI (Renato). — *Trent'anni di cronaca drammatica.* Torino, ILTE.

2066. SURCHI (Sergio). — *La commedia classica, testimonianza vivente del mondo greco-latino.* **S.**, N° 118, 1956.

2067. — *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VI, N° 6.
Notices sur : G. ACHILLE, C. ALVARO, S. ANGELI, E. ANTON, L. ANTONELLI, M. BARRICELLI, E. BASSANO, W. BELLODI, S. BENELLI, A. BARETTA.

ALFIERI (Vittorio)

2068. — *Vita.* Prefazione e note di Ferdinando CARLESI. Roma. Ed. Cremonese 1955, in-16°, XVIII - 397 p.

2069. — *Tutte le tragedie.* Note a cura di G. R. CERIELLO. Milano, A Rizzoli e c., 1955, in-16°, 384 p.
Vol. I : Filippo. Polinice. Antigone. Virginia.

2070. — *La congiura de Pazzi.* A cura di Ferruccio DEL CHIARO. Milano, C. Signorelli, 1955, in-16°, 123 p.

2071. — *Saul.* Con una lezione introduttiva e il commento a cura di R. RAMAT Firenze, Ed. La Nueva Italia, 1955, in-16°, XXV - 157 p. [6e édit].

2072. CAPONETTO (G.). — *La preistoria dell'autobiografia alfieriana.* Siculorum Gymnasium, VII, 1954, P, 70-93.

ANNUNZIO (Gabriele d')

2073. — *D'Annunzio a Roma.* Scritti di A. MUNOZ, G. GATTI, M. VECCHIONI, P. P. TRONPEO... (raccolti e coordinati da Antonio MUNOZ e Mario VECCHIONI). Roma, Ed. Tip. Flli. Palombi [1955], in-4°, 239 p. ill.

BASSANO (Enrico)

2074. RAIMONDI (Pierre). — *Teatro fiabesco e realistico di Enrico Bassano.* **S.**, N° 118, 1956.

BETTI (Ugo)

2075. — *Teatro postumo.* Bologna, Capelli, 1955, in-8°, 206 p.
Aeque turbate. L'aiuolo bruciata. La Fuggitiva.

2076. — *Teatro.* Prefazione di Silvio d'AMICO. Ibid. XII-1345, p. con ritratto.

2077. BOTTINI (Pietro). — *Attualità di Ugo Betti.* Studium, LII, 1956, p. 84-92.

BRACCO (Roberto)

2078. DE CHIARA (Ghigo). — *Sepolte vive : l'internazionale.* Maschere, I, 195 6 N° 2.

FOSCOLO (Ugo)

2079. BEZZOLO (Guido). — *Per il testo dell'Ajace di Ugo Foscolo.* Giornale storico della letteratura italiana, LXXII, 1955, p. 610-617.

GOLDONI (Carlo)

2080. DE CESCO (Bruno). — *Le commedie di Carlo Goldoni pretesto per un equivoco teatrale.* Intervallo, II, 1955, N° 9-10.

2081. CHAILLY (Luciano). — *Goldoni e l'opera,* La Scala, 1956, N° 75.

2082. LORME (Lola). — *Der Humor bei Carlo Goldoni.* **M.K.,** 1956, N° 3-4.

MANZONI (Alessandro)

2083. BATTISTINI (Elio). — *Rileggendo « Adelchi » di Alessandro Manzoni.* Fiera Letteraria, X, 1955, N° 33-34.

PIRANDELLO (Luigi)

2084. — *Avvertenza di Pirandello all'edizione siciliana di « Liolà » stampata da A.F. Formiggini in Roma,* 1917. In programme de « *Liolà* » au XV^e^ Festival de Théâtre de la Biennale de Venise.

2085. AMICO (Silvio d'). — « *Liolà* ». Ibid.
Reproduction d'un article paru dans Tribuna, 14 *nov.* 1928.

2086. CIANCIO (Luce). — *A procura do autor Pirandello.* **D.,** V, N° 4.

2087. CIARLETTA (Nicola). — *Meridionalità di Pirandello.* **Palsc.,** N°55, 1956.

ROSSO DI SAN SECONDO (Pier Maria)

2088. BARBETTI (Emilio). — *Rosso di San Secondo.* Belfagor, X, 1955, p. 650-666.
Avec une notice bibliographique.

2089. REBORA (R.). — *Il teatro di Rosso di San Secondo.* **B.V.,** N° 24, 1955.

VERGA (Giovanni)

2090. MANZELLA (D.). — *Giovanni Verga.* **Sc. I.,** 1956, N° 4.

VIVIANI (Rafaele)

2091. — *Tutto il teatro di Rafael Viviani.* A cura di Lucio Ridenti, prefazione di Elegio Possenti. *Introduzione al teatro di R. V.,* di A. Spaini e V. Pandolfi; *Introduzione alle singole opere,* critici e scrittori italiani diversi. Milano-Napoli, Ettore Novi edit., 1956, 2 vol.

MEXIQUE

2092. DAUSTER (F.). — *The contemporary Mexican Theater.* Hispania. [Baltimore], mars 1955.

PAYS SCANDINAVES

2093. ASPALIN (S.). — *Litet om Soya.* Abo Underrättelser, 9 nov. 1955.
Notes sur le théâtre d'Ibsen.

2094. DRIMBA (Ovidiu). — *Note despre teatrul lui Ibsen.* Bucuresti, ESPLA, M.B.C., 1956, 128 p.

2095. ENGELSTAD (Carl Frederik). — *Henrik Ibsen and the modern norwegian theatre.* Norseman, 1956, N° 3.
Présentation de l'auteur dramatique danois Soya.

POLOGNE

2096. LEWANSKI (Julian). — *Studia nad dramatem polskiego odrodzenia.* Wroclaw, 1956, 312 p., ill., index, Bibliog.

PORTUGAL

2097. ROBERTS (W. H.). — *Notes on the recent Portuguese theatre.* Hispania [Baltimore], mai 1955.

ROUMANIE

2098. TORNEA (Florin). — *Un artist cetatean : C. Caragiale monografie* (Un artiste citoyen : C. Caragiale, monographie), Bucuresti, ESPLA, 1954, 166 p., 1 portrait et 4 fcs.

SUISSE

2099. FRISCH (Max). — *Herr Biedermann und die Brandstifter.* (Ein Hörspiel). Hamburg, Hans Bredow-Institut o. J. (Hörwerke der Zeit, Bd2.).

U.R.S.S.

2100. — *Histoire du théâtre dramatique soviétique.* Vol. I, 1917-1934. Moscou, Académie des Sciences de l'U.R.S.S., Institut d'Histoire des Arts, 1954, 782 p. [en russe].

2101. DANILOV (S. S.). — *Essai sur l'histoire du théâtre dramatique russe.* Moscou, 1948, 587 p. [en russe].

2102. GOURFINKEL (Nina). — *Introduction à la dramaturgie soviétique,* **T.P.**, N° 19.

TCHÉKOV *et* GORKI.

2103. LUKACS (Georg). — *A propos de « Boris Godounov ».* **T.P.**, N° 19.

AFINOGUENOV (A.)

2104. BOGOULAVSKI (A.). — *A. Afinoguénov.* Moscou 1952, 139 p. [en russe].

DOSTOIEWSKI

2105. SEWAL (R.). — *The tragic world of the Karamazov.* In C. BROOKS : *Tragic themes in Western literature.* New Haven, Yale University Press, 1955.

KORNEITCHOUK

2106. GORBOUNOVA (E.). — *Le théâtre dramatique de Korneitchouk.* Moscou, 1952, 368 p. [en russe].

MAIAKOVSKI

2107. ROSTOTSKI (B.). — *Maiakovski et le théâtre.* Moscou, 1952, 342 p. [en russe].

GOGOL

2108. — *Gogol et le théâtre. Moscou,* 1952, 568 p. [en russe].

2109. — *Gogol dans l'art et le théâtre.* Moscou, 1952, 362 p. [en russe].

GORKI

2110. BIALIK (B.). — *La dramaturgie de Gorki.* Moscou, 1952, 319 p. [en russe].

2111. DELEANU (Horia). — *Aspecte din dramaturgia lui Gorki.* Bucuresti. ESPLA (Editions d'Etat de Littérature et d'Art), 1954, 287 p., 8 illustrations et 1 portrait. Coll. « Studii literare» .

Aspect de la dramaturgie de Gorki.

2112. MIKHAILOVSKI (V.). — *La dramaturgie de Gorki.* Moscou, 1951, 195 p. [en russe].

OSTROWSKI

2113. — *Ostrowski sur le théâtre.* Moscou, 1947, 240 p. [en russe].

2114. DOURYLINE (S.). — *Ostrowski.* Moscou, 1949, 188 p. [en russe].

2115. REVIAKINE (A.). — *A. Ostrowski.* Moscou, 1949, 344 p. [en russe].

POUCHKINE

2116. — *Pouchkine et le théâtre.* Moscou, 1953, 515 p. [en russe].

2117. DOURYLINE (S.). — *Pouchkine sur la scène russe.* Moscou, 1951, 287 p. [en russe].

TCHEKHOV

2118. — *Tchékhov le Solitaire. Correspondance* 1876-1896. Traduction française de Denis ROCHE. Paris, Plon, 1956, 2 vol., in-8°.

2119. *Tchékhov sur la scène russe.* Moscou, 1955, Album, 144 p. [en russe].

2120. DACOSTA (L.). — *Breva nota sobre « L'Oncle Vania » de Tchékov.* Vértice, N° 138.

2121. ERMILOV (V.). — *La dramaturgie de Tchékhov.* Moscou,1954, 339 p. [en russe].

2122. MANN (Thomas). — *Versuch über Tschechow.* Die neue Rundschau, 1956, N° 1.

TOURGUENIEV

2123. — *Tourgueniev et le théâtre.* Moscou, 1953, 639 p. [en russe].

TRENIOV

2124. — *«Lioubos Iarova».* Moscou, 1937, 184 p. [en russe].

2125. SOURKOV (E.). — *K. Treniov.* Moscou, 1953, 428 p. [en russe].

YOUGOSLAVIE

2126. CRONIA (Arturo). — *Teatro serbo-croato.* Milano, Nuova Academia editrice, 1955, in-8°, 232 p.

IX

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

2127. — *Le troisième Festival de Paris.* **P.T.**, N° 111.

2128. — *Les pièces étrangères en Inde.* **T.M.**, Vol. V, N° 2.

2129. BARRAULT (Jean-Louis). — *Nous avons des comptes à rendre au monde.* **A.**, N° 578.

2130. FORWARDS (Steps).— *L'Institut International du Théâtre.* **T.M.**, Vol. V, N° 3.

2131. GANDREY-RETY (Jean). — *La carence française. Leçons du Festival International.* **L.F.**, 1956.

2132. JULIEN (A.-M.). — *Vers le théâtre des Nations.* **A.**, N° 567.

2133. KINDERMANN (Heinz). — *Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

2134. SALACROU (Armand). — *Depuis le 28 juillet 1947...* **T.M.**, Vol. V, N° 3. *Activités de l'I.I.T.*

2135. SOFER (Johann). — *Bermerkungen zur Geschichte der Begriffes « Welttheater ».* **M. K.**, 1956, N° 3-4.

ALLEMAGNE-FINLANDE

2136. TORVALDS (O.). — *Romantisk och gäeksam unpremiär för Büchner.* **A.U.**, 4 déc. 1955. *Présentation de Buchner.*

ALLEMAGNE-FRANCE

2137. BRECHT (Bert).— « *Les journées de la commune* ». Quelques scèn estraduites par Pierre ABRAHAM, **L.F.**, N° 633.

2138. — « *Celui qui dit oui et celui qui dit non.* » Texte français de E. PFRIMMER **T.P.**, N° 20.

ALLEMAGNE-U.R.S.S.

2139. GRAVIER (Maurice).— *Une tragédie allemande à Moscou.* « *La comédie d'Artaxerxès* » *du Pasteur Gregorii.* **E.G.**

AUTRICHE-FRANCE

2140. SCHNITZLER (arthur). — « *Au perroquet vert* », trad. franç. de Dominique AUCLÈRES. **R.T.**, N° 32.

CHINE-FRANCE

2141. — « *Le stratagème de la ville vide.* » Pièce folklorique. Temps Modernes, sept.-oct. 1956.

DANEMARK-GRANDE-BRETAGNE

2142. — *Contemporary danish plays.* Copenhagen, Gyldendal 1955, 58 p.

ESPAGNE-ITALIE

2143. — *Calderon in Italia.* Studi e ricerche (Falcotà di magistero dell'università di Roma). Pisa, Ed., Libreria Goliardica di Roma, 1955, in-8°, 168 p.

ESPAGNE-FINLANDE

2144. LOUNELA (P.). — *Vakaa vanka näytelmä.* **S.S.**, 1954, N° 2.

ESPAGNE-FRANCE

2145. CALDERON. — *L'Alcade de Zalamea.* Com. Héroïque en 3 journées. Version française de Marie Banégas et André Crocq. **E.T.**, N° 35.

2146. PERE CERDA (Jordi). — *Angeleta.* Adapté du catalan par Jean-Joseph Gouzy, **Eu.**, N° 124.

2147. SEDWICK (B. F.).— *Cervantes' « El celoso extremeño » and Beaumarchais' « Le Barbier de Séville ».* **Fr. R.**, fév. 1955.

ESPAGNE-PORTUGAL

2148. GARCIA LORCA (Federico). — *Yerma.* Trad. portuguaise de O. Vitorino et A. Abelho. **T.T.**, N° 3, 1955.

FINLANDE-ALLEMAGNE

2149. RANTAVARAA (I.). — *Wallenstein- Trilogian uusi suomennos.* **U.S.**, 20-22 janvier 1956.
Nouvelle traduction en Finlande par Toivi LYY.

FINLANDE-GRANDE-BRETAGNE

2150. AF HALLSTROM (R.).— *Sibelius stör Shakespeare.* **N.P.**, 1955, N° 273.
La Tempête, *au théâtre national finnois.*

2151. JALKANEN (H.). — *Shakespeare uudessa suomalaisessa assussa.* **U.S.**, 1955, N° 320.
Nouvelle traduction de Shakespeare.

FINLANDE-NORVEGE

2152. HEDEMAN (R.) .— *Norsk debut för Walentin Chorell.* **H.**, 1er déc. 1955.
Débuts en Norvège de Walentin Chorell.

FINLANDE-SUEDE

2153. SALO (K.). — *Tukholman suomalaisen huoneteatterin toiminta.* **H.S.**, 1955, N° 304.
Le théâtre de chambre finnois de Stockholm.

FRANCE-ALLEMAGNE

2154. CLAUDEL (Paul). — *Verkündigung.(L'Annonce faite à Marie,* Deutsch von Jacob Hegner.*)* Frankfurt und Hamburg, Fischer Bücherei, 1956, 157 p. (Fischer-Bücherei Bd 119).

2155. MONTHERLANT (Henry de). — *Port-Royal.* Deutsch von Robert Schnorr. Emsdetten-Westfalen *:* Lechte, 120 p., Dramen der Zeit, Bd 16.

2156. SARTRE (Jean-Paul). — *Nekrassow.* Hamburg, Rowohlt, 1956, 145 p.

FRANCE-BELGIQUE

2157. CHARLIER (Gustave). — *Marie Dorval en Belgique.* Bulletin de l'Académie Royale de Langue et Littérature française, 1955, N° 4.

FRANCE-BRESIL

2158. MAGALHAES (Raymundo). — *La chanson dans le pain.* Pièce en trois actes, trad. française de A. Gama Fernandès, revue par Jean Bazin. Rio de Janeiro. Ministério da educaçao é cultura, 1956, 140 p., Coleçao Teatro, N° 3.
Pièce inspirée par Jacques le Fataliste *de* Diderot.

FRANCE-ETATS-UNIS

2159. OBEY (André). — *Noé.* Précédé d'une lettre de A. Obey aux éditeurs. Préface de A. Y. Kroff et Karl G. Bottke. Etudes sur André Obey. Illustrations. New-York, Ginn and C°, 1956, 150 p., Bibliog. et lexique français-anglais.

FRANCE-POLOGNE

2160. RASZEWSKI (Z.). — « *Burmistrz Poznanski* ». **Pa. T.**, 1954, N° 3-4.
Le Bourgmestre de Poznan, *représenté en 1782 au Théâtre Naradówego, Varsovie.*

FRANCE-U.R.S.S.

2161. SADOUL (Georges). — *Le T.N.P. à Moscou.* **L.F.**, N° 637, 1956.

GRANDE-BRETAGNE-FINLANDE

2162. SHAKESPEARE. — *Kunigas Lear. Venetsian kauppias.* Trad. de Yrjö Jylha. Helsinski, 1956.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

2163. SHAKESPEARE. — *La tragédie de Jules César.* Adaptation française de G. Beaume. **P.T.**, N° 112.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

2164. BYRON (Georges Noel Gordon) .— *Tragedie storiche.* Torino U.T.E.T., 1956, in-16, 176 p.

GRANDE-BRETAGNE-POLOGNE ET POLOGNE-GRANDE-BRETAGNE

2165. RASZEWSKI (Z.). — *Against some part of Poland.* Drama, Spring, 1956.
Comédiens anglais en Pologne depuis le XVII^e siècle et représentations des pièces anglaises en Pologne et comédiens polonais en Grande-Bretagne.

ITALIE-FRANCE

2166. PERMAN (R. C. D.). — *The influence of the commedia dell'arte on the french theatre before* 1640. **Fr. St.**, Oct. 1955.

PORTUGAL-FRANCE

2167. VICENTE (Gil). — *Les Indes* (Auto da India). Traduction de Claude-Henri Frèches. Lisbonne, Livraria Bertrand 1956, 24 p. Texte précédé d'un avant-propos.

U.R.S.S.-FRANCE

2168. MAIAKOWSKI (V.).— *La punaise.* Les Temps Modernes, N° 123, 1956.

2169. TCHEKHOV (A. P.). — *Sur la Grand-Route.* Texte français de Génia Cannac. **T.P.**, N° 19.

U.R.S.S.-ITALIE

2170. CECHOV (A. P.). —« *Don Giovanni* ». Alla maniera russa di A.C. Traduzione dalla versione inglese di Amina Pandolfi. Milano, Longanesi, 1955, in-16, 224 p.

U.R.S.S.-PORTUGAL

2171. TCHEKHOV (A. P.). — « *As tres irmãs* ». Version portugaise de O. Vitorino et A. Abelho, **T.T.**, N° 5.

YOUGOSLAVIE-ITALIE

2172. CRONIA (Arturo). — *Teatro serbo-croato* [contiene Vojnovic (Ivo) : *Trilogia Ragusea* (Dubrovacka trilogij)]. Con un' autoversione di Ivo Vojnovic e versioni di Carmen Cronia. Milano. Ed. Nuova accademia editrice, 1955, in-8°, 235 p.

IX
THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur.

2173. *O Teatro amador em defesa de nossas tradições culturais.* **R.T.A.**, 1956, N° 6.

2174. BERNARD (J. J.). — *Le théâtre amateur*, **R.T.**, N° 33.

2175. CABANIS (André). — *Les stages nationaux d'art dramatique.* **T.P.**, N° 19.

2176. DEL GRACCO (G.). — *Teatro filodrammatico e teatro professionistico.* Ridotto, 1956, N° 5.

2177. FALENIUS (E.O.). — *Samarbetsteater lösning av amatörscenens dilemma.* Borgabladet [Borga], 1-3 janvier 1956.
Le théâtre coopératif, solution pour le théâtre amateur.

2178. LANG (Miroslav). — *Le théâtre amateur en Tchécoslovaquie.* Prague, Orbis, 1956.

2179. SION (Georges). — *Le théâtre d'amateurs aux U.S.A.* L'Amateur, N° 48, 1955.

2180. STRANDVIK (V.). — *Vad amatörteatern behöver.* **H.**, 1955, N° 1.
Mission du théâtre amateur.

b) Théâtre scolaire et universitaire

2181. CALENDOLI (Giovanni). — *Il teatro come esperienza critica e umana.* Fiera Letteraria, XI, 1956, N° 13.

2182. PANDOLFI (Vito). — *Teatro e scuola.* **I.D.**, N° 236, 1956.
Communication au Congrès de Florence.

2183. SCHOELL (E. R.). — *College and university productions.* **E.T.J.**, vol. VIII, N° 2.

2184. VALLAURI (C.). — *Rapporti fra teatro e scuola.* **R.**, 1956, N° 6.

2185. BANFI (Luigi). — *Un teatro dei ragazzi.* Iniziative, IV, 1955, N° 4.
La « Compagnia del Teatro dei Ragazzi », dirigée par Enio Convalli.

X
THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

2186. *Le théâtre pour enfants.* **R.T.I.**, Noël 1955.
Au sommaire. Théâtre pour enfants. G. LONGON, Le Prince air. BONELLI, Gian-Carlo l'enfant d'âge mûr. Mario POMPEI, Pucettino et l'ogre; Gavrino et la Courge.

2187. BRAGA (Ricardo). — *Experincia no teatro infantil.* **D.**, V, N° 4.

2188. HARTKE (Gilbert V.). — *Educational Theatre.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1

2189. HECHT (W.). — *Zur Dramaturgie der Kindermärchens.* **T.Z.**, 1956, N° 3.

2190. LUONGO (G.). — *Il teatro della gioventù puo e deve interessare i nostri filodrammatici.* **R.**, 1956, N° 3.

2191. SPENCER (S.). — *The childrens' theatre conference : annual report of the director.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 1.

2192. VIOLA (Anna). — *Drama with and for the children an interpretation of terms.* Ibid, N° 2.

2193. WENDLER (H. U.). — *Bühenmärchenschauspiele für Kinder.* **T.Z.**, 1956, N° 3.

XI
CIRQUE, PANTOMIME, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc.

2194. BONIFELLINI (Paola). — *Gran Circo equestre Guillaume. Vecchia storia di famiglia.* Nuova Antologia, XC, 1955, novembre.

2195. COURT (Alfred). — *Mes débuts comme directeur de cirque.* **C.U.**, N° 22, 1956.

2196. DAUVEN (C. R.). — *Les mémoires du clown Emmett Kelly.* Ibid.

2197. FORT (Jacques). — *Cirques-constructions.* Ibid.

2198. MULLE (Robert). — *Voltige et acrobatie à cheval.* Ibid.

2199. PERUSSAUX (Charles). — *De plus en plus fort, images du cirque d'autrefois.* **L.F.**, N° 635, ill.

2200. VESQUE (M. J.). — *Hippodromes parisiens de jadis : l'hippodrome du parc de Bercy.* **C.U.**, N° 22. 1956.

2201. BRAGAGLIA. (A. G.)— *Musica agli « Independenti ».* La Scala, 1955, N° 69.
Retour à la pantomime.

2202. MIESLE (F. Lee). — *Research on possibilities in english pantomime.* **OSU T.C.B.**, Vol. VIII, N° 2.

2203. LOUNELA (P.). — *Bip* [Marcel Marceau]. **S.S.**, 1955, N° 3.

2204. TERTTULLA (F.). —*La pantomime de Marceau.* **Su.S.**, 1955, N°65.

2205. JACQUES-CHARLES. — *Cent ans de music-hall.* Genève-Paris. Edit. Jeheber, in-8°, 320 p., ill.

2206. BRAGAGLIA (A. G.). — *Rugantino.* **S.**, N° 118, 1956.
Marionnettes.

XII
RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

2207. *Almanacco musicale italiano.* A cura di Riccardo ALLORTO. Milano, G. Ricordi e C., 1955, in-8°, 283 p., 1 ill.

2208. *Fünfzig Jahre Opernhaus.* Städtische Bühnen Nürnberg-Fürth. Herausgegeben in Auftrag der Städtichen Bühnen Nürnberg-Fürth. Redaktion Friedrich BROGER. Nürnberg, 1955.

2209. BARTOK (Béla). — *Scritti sulla musica popolare* [Válogatott zenei irásai]. Traduzione e introduzione a cura di Diego CARPITELLA. Prefazione di Zoltan KODALY. Torini, Ed. Edizioni Scentifiche Einaudi, 1955, in-8°, X-306 p.

2210. BLUM (Daniel). — *A pictorial treasury of opera in America.* New-York, Greenberg, 319 p.

2211. BOLL (André). — *Der Weg der modernen Oper im Kräftespiel der theatralischen Elemente.* **M.K.**, 1956, N° 3-4.

2212. BUONVICINI (Renzo). — *Lettere di grandi operisti.* La Scala, N° 71, 1955.

2213. BUSONI (Ferrucio). — *Lettere alla moglie.* Milano, G. Ricordi, 1956, in-16, 313 p.

2214. BUZZI (Paolo). — *Settantennio di Ponchielli.* La Scala, N° 77, 1956.

2215. BEARD (Harry R.). — *Angelica in Inghilterra.* Ibid. N° 73.
Angelica CATALINI.

2216. CANDIDA (Feder). — *Le immagini nel melodramma.* Ibid. N° 76.

2217. CAMPOGALLIANI (Ettore). — *Luigi Ferrari-Trecate operista. Tema e variazione.* (Presentazione di Giulio Confalonieri.) Verona, Ed. di « Vita Veronese », 1955, in-8°, 4 ill.

2218. CAPRI (Antonio). — *Luci ed ombre di una grande amicizia* [Wagner et Litz]. La Scala, N° 77, 1956.

2219. CELLETTI (Rodolfo). — *Nostalgie del « Grand Opéra ».* Ibid., N° 71.

2220. CENZATO (Giovanni). — *Itinerari verdiani.* Milano, Ed. Ceschina, 1955, in-8°, fig., 225 p., 14 ill.

2221. COSTARELLI (Nicola). — *Musicisti della nuova generazione : Vieri Tosatti.* Ricordiana, N.S., I, 1955, 41-43.

2222. DAMERINI (Adelmo). — *Profilo delle grandi epoque musicali.* Milano, C. Marzorati, 1955, in-8°, 183 p., 20 ill.

2223. DEUTSCH (Otto Erich).—*The première of the « Zauberflote ».* Opera, 1956, N° 7.

2224. GAUTHIER (A.). — *Honegger.* **L.M.**, N° 498.

2225. FUZELIER. — *Les Indes Galantes.* Musique de J. Ph. RAMEAU. Paris, H. Guichaoua, 1956, 155 × 205, 64 p. coll. Mises en scène du XX^e^ siècle.
Mise en scène de Maurice LEHMANN *à l'Opéra de Paris. Décors et costumes.*

2226. HEMPEL (Frieda). — *Mein Leben dem Gesang.* Erinnerungen. Berlin, Argon Verlag, 1955, 319 p.

2227. LOUNELA (P.). — *La situation de l'opérette.* Parnasso [Helsinski], 1956, N° 2.

2228. MANIFOLD (John Streeter). — *The music in English drama from Shakespeare to Purcell.* London, Rockliff, IX-208 p.

2229. — *Mozart's Catalogue of his works* 1784-1791. New-York, Herbert Reichner, 1956.
Fac simile du Ms de Mozart. Introduction de Otto Erich DEUTSCH.

2230. — *Mozart.* La Table Ronde, N° 101 [N° spécial].
Contient un article de B. HOROWICZ : *Mozart et le théâtre.*

2231. — *Mozart.* Europe, N° 124 [N° spécial].
Au sommaire : Daniel LAZARUS, Qui était Mozart? H. JOURDAN-MORHANGE, Notre Mozart. Fedéle d'AMICO, Mozart le classique. Istvan SZELENNYI, Mozart et la Hongrie, A. PANIGEL, Mozart et le disque. F. ROBERT, Quelques repères biographiques, Bensce SZABOLCSI, L'artiste et son public.

2232. BALASSA (Imre). — *Mozart : A varázsfuvolá.* Budapest, 1956,M.All. Operaház, Szikra ny. 35 p.
La Flûte enchantée, *extraits.*

2233. — *Mozart : Don Juan.* Budapest, 1956, M. All. Operaház Erkel Szinháza, Révai ny. 38 p.
Extraits.

2234. C. N. — *Nel quadro delle celebrazioni mozartiane : « La clemenza di Tito ».* Santa Cecilia, V, 1956, N° 1-2.

2235. CORSINI (Giuly). — *Mozart operista : Idomeneo di Creta.* La Scala, N° 74, 1956.

2236. — *Die Entführung aus dem Serail.* Ibid, N° 76.

2237. DA PONTE (Luigi). — *Tre Libretti per Mozart.* Milano, Ed. Rizzoli, 1956, in-16, 520 p.

2238. HEDERER (E.). — *Zu Mozarts Jubiläum.* Die neue Rundschau 1956, N° 1.

2239. HINTON (James). — *Mozart in America.* Opera, 1956, N° 6.

2240. KOLB (A.). — *Mozart des Ueberwinder.* Merkur, janv. 1956.

2241. RAEBURN (Christopher). — *A note on the first German performances of Mozart's italian operas.* Opera, 1956, N° 6.

2242. RUPPEL (K. H.). — *Das dramatische Ensemble.* **M.K.**, 1956, N° 2.

2243. MULLER (Horst K.). — *Eine Gefährdung des Musiktheaters.* **T.Z.**, 1956, N° 4.

2244. NETTEL (Reginald). — *Seven centuries of popular song; a social history of urban ditties.* London, Phoenix House, 248 p.

2245. ORFF (Carl). — *Ein Bericht in Wort und Bild mit Beiträgen* von K. H. Ruppel, G. R. Sellner und W. Thomas; Mainz, Schott's Söhne, 1955, 72 p.

2246. SHAWE-TAYLOR (Desmond). — *Opera in Czechoslovakia.* Opera, 1956, N° 8.

2247. VAN PARYS (Georges). — *L'opéra-bouffe des origines à nos jours.* Annales, N° 64.

2248. VUORENJII (M.). — *L'opéra doit-il mourir?* **H.S.**, 10 *avril* 1956.

2249. WAGNER. — *Lohengrin.* Paris, Guichaoua, 1956, 155 × 205, 128 p., Coll. Mises en scène du xx^e siècle.
Edition bilingue. Décors et costumes du Théâtre National de Bayreuth.

2250. MONTIGNY (René). — *Richard Wagner und Frankreich.* Antares, 1956, N° 3.

2251. WOLSKY (Othmar). — *Die Entwicklung des Kunstgesanges.* **T.Z.**, 1956, N° 4.

2252. BALASSA (Imre). — *Verdi : Falstaff.* Budapest, 1956, M. All. Operaház. Szikra ny. 30 p.
Extraits.

2253. — *Gal Giory Sandor. Operák könyve.* 6. böv. kiad. Budapest, 1956. Zenemükiadó, Szikra ny. 520 p., 8 t.
Le livre des opéras.

b) Danse et ballet

2254. — *Ballet espagnol.* Phot.de J.Gyenes. Préface de Jean Cocteau. Commentaires de Enrique Llovet. Paris, Soc. Française du Livre, 1956, 24 × 30, 140 p., 112 p. de phot.

2255. — *The Sadlers Wells ballet* 1931-1956. Dancing Times, 1956. May.
— *Royal Opera House, Covent Garden. The Sadlers Wells Ballet,* 1931-1956, *a record of twenty five years.* Edited by Michael Books, IX, 60 p.

2256. BRAGAGLIA (A. G.). — *Fanny Cerrito a Roma.* **Sc. I.**, 1956, N° 2.

2257. EGEY (Klara). — *A magyar ballett megteremtésére irányulo törekvések a reformkorban és a szabadságharc idején.* **S.E.**, N° 3, 1954.
Le ballet reflet des aspirations du peuple hongrois avant la guerre d'indépendance (1948).

2258. GUEST (Ivor). — *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina.* London, Phœnix House, 1956, in-8°, 176 p., ill., index.

2259. HASKELL (Arnold). — *A picture history of ballet.* New-York, Macmillan.

2260. KOVALCIKOVA (Jana) et POLOCZEK (Frantisek). — *Slovenské l'udové Tance.* Bratislava 1955, Vydavalel'stvo Slovenky Akadémie vied., 175 p., musique, ill.

2261. MALEK K.). — *Etude comparée de la danse Bharatanatyam.* **T.M.**, Vol. V, N° 2.

2262. SAUGUET. — *Diaghilew a-t-il fait une révolution pour rien?* **A.**, N° 573.

2263. VALYI (Rozsi). — *A magyar balett történeténöl.* Budapest, 1956. Müvelt Nép, Athenaeum ny. 320 p., 22 t.
De l'histoire du ballet hongrois.

c) Arts plastiques

2264. *Atti del V congresso internazionale di lingue e letterature moderne. Le lingue e letterature moderne nei loro rapporti con le belle arti.* Volume pubblicato col concorso dell'Unesco. Introduction de Carlo Pellegrini. Fédération internationale des Langues et Littératures modernes. Firenze, Ed. Valmartina, 1955, in-8°, XVI-548 p.

Georges Jamati, Transposition dramatique et transposition picturale. Hans Heirich Borcherdt, Das Simultanprinzip in der Bildenden Kunst und im Theater dei XV Jahrhunderts. William Mc Causland Stewart, Charles Le Brun et Jean Racine. Contacts et points de rencontre. Ferdinand Boyer, Vittorio Alfieri et les Beaux Arts. Hélène Tuzet, Le théâtre romantique français et ses peintres décorateurs. Gilbert Mayer, Musset et les peintres italiens. Z. L. Zaeski, Le théâtre de Stanislas Wyspianski et les arts plastiques.

2265. — *Iconografia de Shakespeare.* **D.**, V, N° 4.

2266. BORY (Istvan). — *Nemzeti Gzínházunk a politikai gondolat világában.* **S.E.**, N° 3, 1954.

Carrière de Miklos Barabas, portraitiste; liste des portraits d'acteurs peints par lui.

2267. COLCIAGHI (Ebe). — *Storia del manifesto teatrale.* **S.**, N° 118.

2268. McDOWELL (John H.). — *Significance of British satirical prints.* **OSU T.C.B.**, Vol. III, N° 1.

2269. — *Scenery and special effects in satirical prints.* Ibid. 12 ill.

d) Cinéma

2270. — *Répertoire général des films de l'année cinématographique* 1955-1956. Paris, Ed. Pensée vraie, 1956, in-8°, 414 p.

2271. — *Le cinéma pour la jeunesse.* Pour l'Enfance N° 12. 1956.

Textes de J. Chazal, G. Chochois, L. Daquin, M. Hilero, A. E. Lamorisse, P. Lévy, L. Moqui, O. Radou, M. Reberioux, R. Zazzo.

2272. — *Le cinéma pour la jeunesse et pour l'enfance,* Ibid. N° 13-14 [N° spécial].

2273. BALDELLI (Pio). — *Mito e realtà nel film di Luchino Visconti.* Società, XI-1955, p. 618-646 et 842-868.

2274. BATTISTI (Carlo). — *Come divenni Umberto D. Saggi.* Roma, Ed. della Cineteca scolastica, 1955, in-16, 177 p., 4 ill.

2275. COLAPRETE (Panfilo). — *Cinema amaro* [Presentazione di Mario Alicata]. Firenze, Ed. Rinascita Toscana 1955, in-8°, 44 p.

2276. LOUNELA (P.). — *Ranskan filmiteollisuuta.* **S.S.**, 1955, N° 3.

L'Industrie cinématographique en France.

2277. — *Laajakankaan estetiikka.* **S.S.**, 1954, N° 6.

2278. MARTIN (Marcel). — *Le langage cinématographique.* Paris, le Cerf, 1955, in-16, 268 p.

L'esthétique de l'écran.

2279. SHINOBU et GIUGLARIS (Marcel). — *Le cinéma japonais.* (1896-1955). Préface de J. d'Yvoire. Paris, Le Cerf, in 8° Cour, 246 p., 70 ill.

2280. WICKHAM (Glynne). — *The relation between the universities and films radio and television.* London, Butterworth, VIII - 56 p.

2281. BARNABEI (Gilberto). — *La radio al servizio del riavvicinamento degli individui e dei popoli.* Conferenza tenuta in Roma, all'Open Gate Club il 26 Maggio 1955, su invito del Comitato per i rapporti sociali e la stampa e del Comitato per l'arte e la coltura. Roma, Tip. F. Capriotti, 1955, in-8°, 43 p.

2282. DORT (Bernard). — *Introduction à la télévision, ou une machine sans rêves.* Temps Modernes, N° 122, 1956.

2283. HERZOG (Gérard). — *Emissions dramatiques improvisées.* **C.E.R.T.**, N° 6.

2284. MOREAU (J. E.). — *Le metteur en ondes ce méconnu.* **R.T.**,

2285. RICHARD (R.). — *Audiodrame.* **C.E.R.T.**, N° 6.

XIII
LA LANGUE DRAMATIQUE

2286. *Index du vocabulaire du théâtre classique.* Publié sous la direction de Pierre GUIRAUD. RACINE, *index des mots d'Athalie*, suivi d'une table des rimes établie sous la direction du Dr. W. T. BANDY. Paris,Klincksieck, 1955, in-fol, 39 p.

2287. KOSKENNIEMI (I.). — *Tutkimuksia Shakespearen kuvakielessä.* Valvoja [Helsinski], 1955, N° 5. c
Etudes sur le langage figuré de Shakespeare.

2288. WALSER (R.). — *Negro dialect in 18th century american drama.* American Speech, XXX, 3.

XIV
THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

2289. Enquête de A. Halimi *sur l'utilité des critiques.* **Str.**, N° 14, 1956.
Réponses de M. ROBINSON, Jeanne MOREAU, Pierre BRASSEUR, Max FAVALELLI, J. J. GAUTIER, G. LERMINIER.

2290. — *Quatre critiques dramatiques jugent leur métier.* **L.F.**, N° 625, 1956.
Textes de Marcelle CAPRON, Yves GANDON, Guy LECLERC, Alfred SIMON

2291. PIHLSTROM (B.). — *Snusknyfiken press-torped mot teatern.* **N.P.**, 1955, N° 266.
Le rôle de la critique.

AMICO (Silvio d')
2292. CAZZANI (Pietro). — *Ricordo di Silvio d'Amico.* Convivium, XXIII 1955, p. 634-635.

2293. RADICE (Paul). — *Silvio d'Amico.* **M.K.**, 1956, N° 2.
Extrait d'un discours prononcé le 14 juillet 1955 à Venise.

2294. — *Commemorazione di Silvio d'Amico.* Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1955, une plaquette, 24 p.

COHEN (Gustave)
2295. LAHY-HOLLEBECQUE (Marie). — *Gustave Cohen.* **Eu.**, N° 127.

LEAUTAUD (Paul)
2296. — *Paul Léautaud.* Livres de France, juillet 1956.
Marie DORMOY, Paul Léautaud. Paul. LÉAUTAUD, Extrait du Journal. Robert MALLET, A. Fontenay. *Bibliographie des Œuvres de Paul Léautaud.*

2297. LEMARCHAND (Jacques). — *Le théâtre de Maurice Boissard.* La nouvelle. N.R.F., N° 40, 1956.

LOVARINI (Emilio)
2298. CHIORBOLO (Enzo). — *Emilio Lovarini.* Convivium, XXIII, 1955, p. 241-242.

SANVIC (Romain)
2299. SION (Georges). — *Romain Sanvic* [Robert de SMET]. **Th.B.**, N° 8.

XV
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

2300. BARRAULT (Jean-Louis). — *La Commedia dell'Arte.* **C.R.B.**, N° 17.
Préface à la deuxième édition de P.L. DUCHARTRE : La Commedia dell'Arte

2301. CATTOLI (Alfonso Aldo). — *L'ultima battaglia per una rivalutazione dell'arte drammatica.* Bologna, Agai (Arti grafiche « Avvenire d'Italia »), 1955, in-16, 94 p.

2302. DIETRICH (Margaret). — *Episches Theater?* **M.K.**, 1956, N° 2 et 3-4.

2303. FIOCCO (Achille). — *Il dramma sacro.* **Palsc.** N° 55, 1956.

2304. ZUCHARDT (R.). — *Besonderheiten der heiteren Gattung.* **T.Z.**, 1956, N° 3.

b) Thèmes

2305. BROOKS (C.). — *Tragic themes in Western literature.* New Haven, Yale University Press, 1955, in-8°, 178 p.
Œdipe, Hamlet, Samson, Phèdre, les Karamazov, Sainte Jeanne, Thomas Becket.

2306. BELLEZA (Newton).— *A sementeira de Don Juan, el Burlador de Sevilla.* **D.**, V, N° 4.

c) Personnages

2307. COHEN (Gustave). — *Le personnage de Marie-Madeleine dans le drame religieux français du Moyen Age.* Convivium, XXIV, 1956, p. 141-163.

2308. MARTY (L. M.). — *The Saint as tragic hero : « St Joan » and « Murder in the Cathedral ».* In C. BROOKS, cf. N° 2305

2309. IOFESCU (Silvian). — *Eroi din dramaturgia noastra actuala.* Bucuresti, ESPLA, M.B.C. (Petite bibliothèque critique) 1955.
Personnages de la dramaturgie roumaine moderne.

XVI
VARIA

2310. BEER (Jean de). — *Marivaux homme de 40 ans.* **I.T.**, N° 7, 1956.
Dialogue à propos des Serments Indiscrets.

2311. BUSCH (N.). — *L'acteur.* Roman, traduit de l'anglais par Jean ROSENTHAL. Paris, R. Laffont, 1956, in-8° soleil 224 p.

2312. GAILLARD (Roger). — *A propos de la Champmeslé.* Evocation radiophonique. Chaîne Nationale 18 fév. 1956. Avant-scène N° 134

TABLE DES MATIÈRES

1956

Supplément au n° I - II, 1957
de la
Revue d'Histoire du Théâtre

Agences théâtrales et l'impression des mises en scène au XIX^e *s. (Les)*, par G. M. BERGMANN 229-240
Bibliographie, N° 1 à 871 91-128
N° 827 à 1650 241-279
N° 1651 à 2312 369-399
Collection de dessins de théâtre français en Suède, par Agne BEIJER 168-183
Colon (La famille de Jenny), par R. Th. C. 50-51
Comédiens dans La Comédie Humaine *(Les)*, par Maurice DESCOTES 287-298
Comédiens en Provence (1654-1662), par Jean ROBERT 48-49
Contrats de comédiens, chanteurs et danseurs français à Bruxelles au XIX^e *siècle* (G. ISÉE)..... 53-56
Contrat de Rachel à Bruxelles, 1840 (M. DEFLANDRE) 56-57
Corneille (Comment dater les grandes pièces de), par Georges COUTON 15-23
Deburau (Philippe, Germain), infirmier dans l'armée de Condé, par Tristan RÉMY..... 51-52
Emissions : *Prestige du Théâtre*
Histoire de l'Hôtel de Bourgogne 69
Panorama du Théâtre Italien des origines à nos jours 342
Les origines du Conservatoire d'art dramatique 342
Scandales, Cabales et Censure 343
Expositions :
Gérard de Nerval 60-63
Ballets et concerts dans la peinture asiatique 59-60
Photographies de Théâtre : H. J. Mydtskov, de Copenhague, par R. Th. COÈLE..... 63-64
Sur une exposition de marionnettes, par Tristan RÉMY ... 339-340
Garrett (Almeida) en France, par Renée LELIÈVRE 52
Gaucho au théâtre (Le), par E. A. DUGHERA 327-332
Honegger et le théâtre, par Jacques CHAILLEY 7-14
Hugo (A propos de la reprise de Marie Tudor), par Maurice DESCOTES 333-336

In memoriam :

Allard (Louis), par Madeleine Horn-Monval 66-67
Honegger (Arthur), par André Boll 67
Michaut (Pierre), par André Boll 341
Vallas (Léon), par André Boll 341

Lemaître (Frederick) (Tristan Rémy) 336

Livres et Revues :

Antarès, N° 7 (R. Th. Coëlle) 71
Le ballet contre l'opéra (A. Boll) 362
50 anni di opera e balletto (P. Michaut) 364
Emigrant in Molley (Sylvie Chevalley) 351
Enciclopedia dello spettacolo I-II (L. Chancerel) 88
Gassendi, sa vie, son œuvre (L. Chancerel) 346
Hellénisme contemporain (L') (D. Bernet) 83
Opéra de Paris, N°s XII et XIII (A. Boll) 361
Revista de Teatro (G. Raeders) 71
Situation de l'art lyrique (A. Boll) 362
Teatro brasileiro (G. Raeders) 344

Almeida Prado (D. de). — *A presentação do teatro brasileiro moderno* (G. Raeders) 344

Bartley (J. O.). — *Teague, Shenkin and Sawney, being an historical story of the earliest Irish, Welsh and Scottish characters in English plays* (D. Bernet) 354

Batusic (I.). — *Les tournées des acteurs français sur la scène de Zagreb* (1891-1940((L. Chancerel) 358

Beaumont (E.). — *The Theme of Beatrice in the plays of Claudel* (D. Bernet) 353

Boucourechliev (A.). — *Schumann* (A. Boll) 360

Breydert (F. M.). — *Le génie créateur de W. A. Mozart* (A. Boll) 360

Buckle (R.). — *In search of Diaghilew* (P. Michaut) 365

Buckle (R.). — *Modern Ballet Design* (P. Michaut) 365

Citron (P.). — *Couperin* (A. Boll) 360

Collaer (P.). — *La musique moderne* 1905-1955 (A. Boll) 359

Coeuroy (A.). — *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne* (A. Boll) 363

Downer (A. S.). — *The art of the play* (P. Mélèse) 345

Dumesnil (R.). — *Le Don Juan de Mozart* (A. Boll) 361

Dumur (G.). — *Pirandello* (R. Lelièvre) 79

Duvignaud (J.). — *Büchner* (M. Gravier) 77

Fouchard (J.). — *Plaisirs de St-Domingue - Le théâtre à St-Domingue - Artistes et répertoire des scènes de St-Domingue* (S. Chevalley) 85

França (J. A.). — *Noticia duma morfologia dramatica* (L. F. Rebello) 357

Frank (G.). — *The medieval french drama* (G. Cohen) 81

Gassner (J.). — *Masters of the drama* (D. Bernet) 72

Goncharóva (N.), Michellarionov, Worms (P.). — *Les ballets russes - Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale* (L. Chancerel) 89

Gregorii le Pasteur. — *La Comédie d'Artaxerxès* (R. Lebègue) 76
Guest (Ivor). — *The ballet of the second empire, 1847-1858* (S. Chevalley) 352
Hunningher (B.). — *The origin of the theater* (D. Bernet). 356
Jourdan-Morhange (H.). — *Mes amis musiciens* (A. Boll). 89
Kindermann (H.). — *Hermann Bahr* (M. Gravier) 70
Lapp (J.-C.). — *Aspects of racinian tragedy* (P. Mélèse) ... 346
Laver (J.). — *Drama its costume and decor* (P. Mélèse) ... 348
Lefebvre (H.). — *Musset* (Ph. van Tieghem) 79
Lobet (M.). — *Panorama du ballet d'aujourd'hui* (A. Boll).. 366
Ollone (M. d'). — *Le théâtre lyrique et son public* (A. Boll) 88
Oster (L.). — *Les ballets du répertoire courant* (A. Boll) .. 366
Papadimitriou (E.), Spatharis (E.), Tsarouchis (J.). — *Karaghiozis* (D. Bernet) 355
Picard (R.). — *La carrière de Jean Racine* (P. Mélèse) ... 347
Reyna (F.). — *Des origines du ballet* (P. Michaut) 364
Robert (N.). — *Kleist* (M. Gravier) 78
Robichez (J.). — *Lugné-Poe* (P. Blanchart) 74
Rostand (Cl). — *Brahms* (A. Boll) 89
Speaight (G.). - *The history of english puppet theatre* (D. Bernet) 82
Toschi (P.). — *Le origini del teatro italiano* (E. Crea) 355
Varey (J.-E.). — *Notes on english theatrical performers in Spain* (J.-L. Flecniakoska) 348
Varey (J.-E.). — *Robertson's phantasmagoria in Madrid, 1821* (J.-L. Flecniakoska) 349
Veinstein (A.). — *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (A. Villiers) 73
Webster (T.-B.-L.). — *Greek theatre production* (D. Bernet) 350

Lugné-Poe, vu par André Suarès, présentation de Jacques Robichez. 40-44
Maffey à Londres (Les), par George Speaight 337-338
Mises en scène de Sémiramis, de Voltaire, en 1748 et 1759, par Per Bjurstrom 299-320
Molière en habit de théâtre, Musée Cantini, Marseille, par René-Thomas Coële 45-47
Musée de Budapest (Le) 58
Rays (Gilles de), par Pierre Sadron 321-326
Scénographie et architecture théâtrale en Angleterre, par Hélène Leclerc 24-39
Théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III (Le), par Agne Beijer 137-167
Théâtre de Charles XII et la mise en scène du théâtre parlé au XVII^e s. (Le), par Agne Beijer 197-214
Théâtres de Drottningholm et de Gripsholm (Les), par Agne Beijer 215-227
Vigarani et Bérain au Palais Royal, par Agne Beijer..... 184-196

ILLUSTRATIONS

Alceste, Acte (?) 188-189
Atys, Acte II 187
Acte V 188
Bérain-d'Olivet, Théâtre de la Maison du Roy, Stockholm, 1699.
Plan et élévation 198
Equipement des plafonds 199-200
Notes pour l'équipement des décors 200
Maquettes de décor : *La galerie - La place publique - La place publique avec cabinet* 200-201
Le village 202
Décor de tragédie (Palais à volonté) 203
Décor pour les « Pastorales Sérieuses » 206
Brunetti (Gaetano et Paolo) : La Chapelle des Enfants Trouvés. 309
Buontalenti : *Lapara fra Muse Pariedi*, Intermède 1589 26
Cabinet praticable 201
Cadmus et Hermione, Acte III 193
Comédie-Française, plan 1er étage 301
Comédiens Français, vers 1700 (Les) 214
Décor pour un *Camp* 202
Della Bella (Stefano), *Hipermestra* (1658), maquette de costume ... 29
Départ des Comédiens (Le), frontispice du Théâtre Italien de Gherardi 207
Desprez (L.-J.) :
Maquette et décor pour le théâtre de Gripsholm (Suède) .. 226
Maquettes pour *Gustave Vasa*, premier et dernier Acte 227
Devoto (John), Cour de Palais, projet de décor 31
Dugourc (J.-D.) :
Iphigénie en Tauride (1781) 225
Décor (1780) 225
Duval, *La Jeunesse de Henri V*. Cahier de mise en scène 239
Hodgkin (J.), *Captain Cook*, projet de décor 34
Isis, prologue 189
Jones (Inigo), *The Triumph of Peace* (1634), encadrement de scène 34
Juvara, maquette de décor (1708-1712) 27
Maquette de décor XVIIe s. (Vigarani?) 224
Marionnette à tringle et à transformation (XIXe s.) 340
Marionnettes, nègres (fin XVIIIe, début XIXe siècles) 341

Méhul, *Irato*, décors et costumes 230
Une Folie, décors 231
costumes 238
Molière, par Sébastien Bourdon, Musée Cantini (Marseille) 44
Rehn (J.-E.), esquisse de décor 224
Telbin (W.), *Ivy Hall*, maquette de décor 28
Théâtre Royal de Bristol (1766-1800) 38
Théâtre de Drottningholm, façade et intérieur 215
Théâtre de Drury Lane :
Adams (1775) : La salle 36
Wren : coupe, plan, vue isométique 35
Wyatt (1810-1812) : élévation extérieure 36
Plan et proscenium 37
Coupe en longueur 38
Théâtre de Gripsholm : la salle 216
la scène 217
Théâtre Royal de Haymarket (vers 1705) 31
Théâtre de Fontainebleau, plan (1754) 320
Théâtre du Palais-Royal :
Plan et élévation 194
Plan de la scène 195
Thésée, prologue et Acte IV 186
Acte V 187
Thornhill (J.) :
Esquisse de décor (vers 1705) 30
Arsinoe, queen of Cyprus (vers 1705) 28
Vigarani, esquisse pour un décor d'opéra 192
Voltaire :
La Princesse de Navarre (1743) 300
Couronnement du buste de Voltaire après *Irène* (1778) 308
Sémiramis, scène finale 301-321

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Rechercher, conserver les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Dépôt légal 4e trimestre 1956. *Le Gérant* : G. Larché

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, r. de Saintonge, Paris-3e - ARC. 04.29

Collection "Ecrits sur le Théâtre"

JACQUES COPEAU

NOTES
sur le
MÉTIER DE COMÉDIEN

1 *volume in-4° Couronne, tirage limité à 1.000 exemplaires numérotés* ..... **480** *frs*

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

PAULINE TEILLON-DULLIN
et CHARLES CHARRAS

CHARLES DULLIN
ou les Ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de 240 pages avec 8 pages de photos* ..... **700** *frs*

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin 176 pages* .... **600** *frs*

EN PRÉPARATION

Collection "Les Metteurs en Scène"

MICHEL SAINT-DENIS *par Georges Lerminier*
JULIEN BERTHEAU *par Jean de Beer*

Publication de la Société d'Histoire du Théâtre

RACHEL EN AMÉRIQUE *par Sylvie Chevalley*
(ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique)